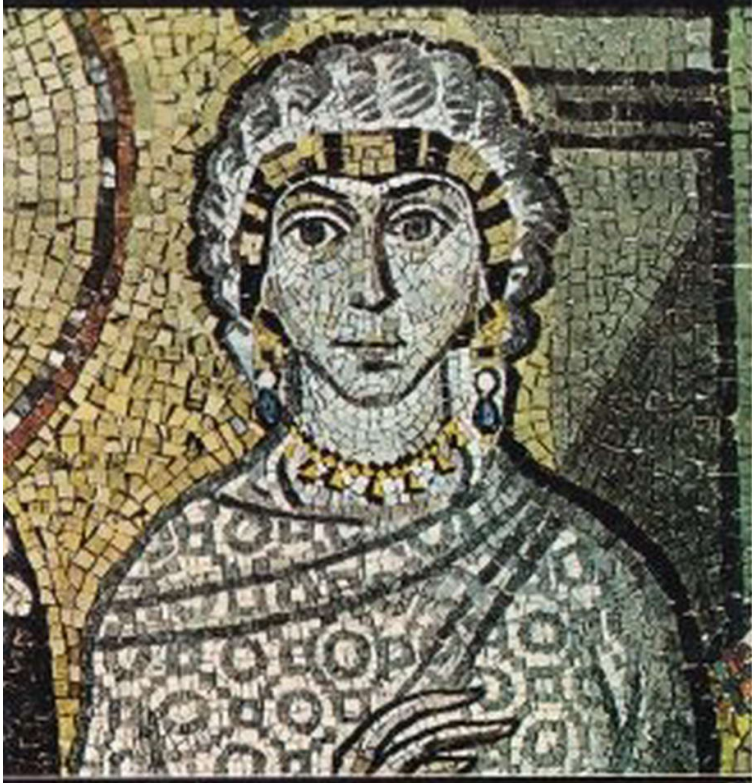
Charles Delvoye

arta bizantină



Editura Meridiane

nota sarita

— Spre deosebire de *crucea greacă*, cu braţe egale, *crucea latină* are braţul inferior mai lung.

Arta bizantină
Biblioteca de artă
Arte şi civilizaţii
Consultant ştiinţific: CARMEN-LAURA DUMITRESCU
CHARLES DELVOYE, *L'Art byzantin*, by B. Arthaud, Paris, 1967

Charles Delvoye
Arta bizantină
Vol. I

În româneşte de
FLORICA-EUGENIA CONDURACHI
Prefaţă de VASILE DRĂGUŢ

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1976

Pe copertă: *împărăteasa Teodora şi suita ei* (detaliu: o patriciană), mozaic, către 547 Ravenna, San Vitale

PREFAŢĂ

Iniţiativa Editurii Meridiane de a publica lucrarea profesorului Charles Delvoye, Arta Bizantină, trebuie salutată ca un autentic act de cultură menit să participe la reafirmarea pe planul valorilor spirituale a uneia dintre cele mai strălucite şi, deopotrivă, controversate epoci din istoria omenirii.

Literatura de specialitate acumulată în legătură cu studiile privind cultura şi arta bizantină este imensă. Cel care ar dori să aibă o imagine globală asupra cercetărilor de bizantinologie efectuate numai în secolul nostru ar putea fi lesne înspăimântat de cantitatea uriaşă de lucrări cu caracter monografic, articole, comunicări şi dezbateri pe diferite teme, o adevărată nebuloasă de titluri în cuprinsul căreia descifrarea unor structuri de rezistenţă pare a fi deosebit de anevoioasă. Fără să ne propunem – ar fi de altfel imposibil în limitele unei prefeţe – să facem un inventar al controverselor privitoare la procesul de constituire, la aria teritorială şi la problemele de stil ale artei bizantine, apare ca necesară evocarea acelor aspecte din istoria atât de agitată a imperiului constantinopolitan şi a artei sale, care au generat numeroase interpretări contradictorii.

Ca succesor al Romei antice, prin voinţa împăratului Constantin, la anul 330 al erei noastre, Constantinopolul devenea capitala unui

imperiu polimorf, locul de întâlnire al unor străvechi tradiţii culturale şi artistice, a căror zestre spirituală şi de mijloace de expresie prezentau o largă diversitate. Aşezat pe malurile Bosforului, la hotarul dintre două continente – poziţie unică dar profund semnificativă pentru o capitală de imperiu – Constantinopolul a fost, încă din primii săi ani de existenţă, creuzetul unor excepţionale sinteze culturale dintre orientul antic şi occidentul mediteranean. Deşi beneficiar al unei religii de stat imitare, creştinismul, imperiul bizantin nu a putut face abstracţie nici de tradiţiile sincretiste ale Romei imperiale, nici de raţionalismul îmbibat de senzualitate al culturii elenistice, nici de splendoarea fascinantă a monarhiilor orientale, construite de milenii pe suportul fanatismului religios. De la începuturile sale, Bizanţul a devenit un adevărat nod gordian de contradicţii, nod niciodată dezlegat, nici retezat de sabia vreunui cutezător.

De-a lungul celor unsprezece secole de existenţă, hotarele imperiului bizantin au fost într-o necontenită mişcare. Larg desfăşurată în vremea împăratului Iustinian (527 – 565) sau a lui Vasile al II-lea Bulgaroctonul (998 – 1024), stăpânirea imperiului bizantin a râvnit nu o dată să redobândească întreaga moştenire a Romei imperiale, din deşertul Mesopotamiei până în îndepărtata Iberie. Nu au lipsit însă nici acele dramatice momente când însăşi existenţa capitalei s-a aflat sub semnul întrebării: perşii sasanizi,

arabii, bulgarii, au ajuns în repetate rânduri sub zidurile Constantinopolului, pentru ca în anul 1204 slăvită cetate să cadă în mâinile armatelor celei de a patra cruciade. Din 1261, când Mihai al VIII-lea Paleologul îşi făcea intrarea triumfală în catedrala Sfintei Sofii, şi până în 1453 când s-a prăbuşit definitiv sub loviturile turcilor otomani, Constantinopolul a dus o existenţă precară de nelinişte politică şi de agitaţie religioasă, fără să piardă totuşi fascinanta sa autoritate, rămânând prin definiţie capitala imperiului, a acelui imperiu ideal la a cărui moştenire râvneau mai toate capetele încoronate ale timpului. Neîncetata deplasare a frontierelor coroborată cu puternica forţă de iradiere culturală şi artistică explică în bună măsură de ce în directă conexiune cu arta metropolei se reclamă a fi cercetate numeroase opere şi monumente răspândite pe o arie largă în levantul mediteranean, în peninsula balcanică, în Italia sau în întinsele stepe ale Ucrainei şi Rusiei.

E lesne de înţeles că în condiţiile unui proces genetic atât de complex, în condiţiile unei dispersări teritoriale atât de largi, în cadrul căreia se cer considerate tradiţiile şi impulsurile locale, arta bizantină nu a avut şi nu putea să aibă o configuraţie omogenă, aptă unor stricte definiţii de ordin stilistic. Pusă în slujba bazileului, servind cu fidelitate ierarhia politică şi religioasă, arta bizantină a fost în permanenţă artă cu program. Comparabilă în mare măsură cu arta Egiptului antic, instrument al teocraţiei faraonilor, arta

bizantină şi-a elaborat un limbaj codificat, capabil să exprime ordinea terestră şi autoritatea divină, făcând sensibilă ideea de supunere, de valoare morală, de credinţă în perfecţiune. Dar întrucât ordinea terestră a imperiului a fost în repetate rânduri supusă seismelor, odată cu contestarea unor adevăruri considerate sacrosancte (numeroase mişcări eretice sau îndelunga perioadă iconoclastă sunt cele mai grăitoare dovezi în acest sens), arta bizantină prezintă ea însăşi o evoluţie marcată de discontinuităţi, încât subsumarea ei unei singure categorii stilistice ar fi condamnată dintru început erorilor.

Pe fondul unor atât de încâlcite probleme, cercetările privind arta bizantină au mai fost complicate şi de existenţa prejudecăţilor unor cărturari occidentali, pentru care operele orientului ortodox erau «hieratice», «seci», «înţepenite», «lipsite de valoare». O gravă prejudecată, în substratul căreia se aflau turnate câteva secole de dispute şi de care nu erau străine mentalităţile catolice şi ambiţiile de supremaţie ale Vaticanului, a privit raportul genetic dintre Bizanţ şi moştenirea Romei imperiale. Numeroşi au fost savanţii pentru care explicarea fenomenului cultural şi artistic medieval din Europa a avut ca unic punct de plecare antica Romă considerată drept model ideal de organizare şi de forţă spirituală. Pentru Franz Xaver Kraus1 întreagă artă creştină din secolele IV – VIII era explicată în funcţie de o singură şi autoritară

sursă: Roma. În mod similar, dar cu mai multe nuanţe, Alois Riegl2 a încercat să demonstreze în ce măsură arta creştină timpurie, deci şi cea bizantină din primele secole de existenţă ale imperiului de Răsărit, s-a întemeiat pe moştenirea artei imperiale romane care înlocuise vechile arte din vastul spaţiu mediteranean. Acestor unilaterale interpretări ale originii artei bizantine le-a fost opusă, la începutul secolului nostru, o altă teorie tot atât de exclusivistă: în a sa lucrare devenită celebră «Orient oder Rom», istoricul de artă austriac Joseph Strzygowski3 a inversat importanţa factorilor de influenţă, acordând un rol prioritar orientului apropiat, respectiv Asiei mici, Persiei sasanide, Caucauzului, Siriei şi Egiptului. La rândul său, I.V. Ainalov 4 a insistat mai ales asupra substratului elenistic, considerând că arta bizantină a fost în primul rând îndatorată tradiţiilor artistice constituite în Levant pe fondul mai vechii sinteze greco-orientale.

Interesul crescând pentru istoria şi cultura imperiului bizantin – această largă punte de legătură dintre antichitate şi lumea medievală europeană - s-a concretizat în secolul nostru prin numeroase lucrări purtând girul unor personalităţi de recunoscută reputaţie ştiinţifică universală. Charles Diehl, Nicolae lor ga, Gabriel Millet, André Grabar, Louis Brèhier, O.M. Dalton, Steven Runciman, Viktor Lazarev, au marele merit de a fi pus în evidenţă importanţa Bizanţului ca vatră de cultură de generoasă fertilitate, rolul său în

păstrarea şi transmiterea marilor valori ale antichităţii, forţa sa de creaţie şi de stimulare a culturii şi artei din întreaga Europă.

Eliminând succesiv vechile teorii cu caracter exclusivist, cercetările recente au făcut demonstraţia că arta imperiului bizantin a ştiut să beneficieze de o triplă moştenire: romană, elenistică şi orientală, încorporând de-a lungul secolelor variate influenţe care au contribuit la continua sa îmbogăţire şi diversificare atât în perspectivă teritorială cât şi în perspectivă cronologică. Tradiţia romană este lesne de recunoscut în concepţia de largă respiraţie a ansamblurilor urbanistice, în rigoarea compoziţională ca şi în tehnica savantă dar economicoasă a construcţiilor care foloseau zidurile cu emplecton şi placaj. Tradiţiei elenistice îi este proprie cultivarea studiilor privind cultura şi arta greacă, de asemenea preferinţa pentru eleganţă şi rafinament, pentru canonul efeminat al figurii umane, pentru logică şi echilibru. Orientul a participat la constituirea fondului genetic cu gustul său pentru fast şi grandios, cu sensul ierarhiei, cu voluptatea culorii şi a ornamentului.

Deosebit de importantă a fost, pe parcursul cercetărilor, precizarea tot mai clară a raportului dinamic care a existat între statul bizantin, în dubla sa ipostază: politică şi teologală, şi artă, care, indiferent de domeniile de referinţă – laic sau religios – a constituit un instrument apologetic al autorităţii imperiale, considerată a fi de esenţă

divină. În fapt, datorită severei ierarhizări sociale, creaţia artistică din imperiul bizantin s-a dezvoltat pe mai multe niveluri riguros demarcate ca posibilităţi materiale, ca program spiritual şi, fireşte, ca posibilităţi de expresie. Tocmai de aceea s-a putut vorbi despre un «dualism» al artei bizantine: pe de o parte arta de curte, destinată înaltei nobilimi şi vârfurilor clericale ale metropolei, pe de altă parte o artă a păturilor sociale inferioare, o artă a colectivităţilor monahale sărace. Cultivând rafinamentul şi somptuosul, arta de curte a căzut deseori în capcana convenţionalului, în timp ce arta categoriilor populare s-a înnoit la combustia mişcărilor de masă care i-au transmis exaltarea pasiunilor şi dramatismul expresiei.

Dar problema «dualismului» priveşte şi una dintre cele mai dificile precizări cerute de studiul artei bizantine şi anume natura relaţiilor care au existat între Constantinopol şi diversele centre artistice aflate în sfera sa de influenţă. Reţinând adevărul că noţiunea de artă bizantină s-a constituit în legătură cu creaţia artistică a metropolei şi a principalelor oraşe ale imperiului, Salonicul în primul rând, nu trebuie pierdută din vedere timpuria apariţie a unor centre autonome, aşa numitele «şcoli naţionale», a căror originalitate şi capacitate de finalizare au uneori o impresionantă prestanţă. În această perspectivă, prin «artă bizantină» nu se mai înţelege doar producţia unui anumit centru – în speţă

Constantinopolul – ci o categorie stilistică deosebit de complexă, aplicabilă artei din ţările orientului ortodox. Aşadar, nu pot fi omise realizările artistice din cnezatele ucrainene şi ruseşti, din ţările Caucazului, din ţările balcanice, din ţările române, din Asia mică şi din Siria, fiecare dintre centrele de artă din aceste ţări ilustrându-se prin opere de o pregnantă autenticitate. În acelaşi timp nu pot fi neglijate, fără riscul unei eronate înţelegeri, puternicele ecouri ale artei bizantine în ţările Europei occidentale, în Italia şi Spania, dar şi în Franţa sau Germania şi chiar în îndepărtata şi nordica Scandinavie. Fenomenul artei bizantine are, prin urmare, o amplitudine continentală, configuraţia sa complicându-se neîncetat în funcţie de coordonatele locale şi de implacabilele mutaţii temporale.

Abreviat prezentate, acestea au fost principalele dificultăţi care au stat în faţa profesorului Charles Delvoye în momentul în care şi-a propus să redacteze o nouă monografie a artei bizantine. Acreditat de o îndelungă activitate ca cercetător al artei bizantine 5, prof. Charles Delvoye pare să fi fost preocupat de realizarea unui manual cu valoare de instrument de lucru, accentuarea laturii documentare şi a referinţelor fundamentale fiind evidentă.

Numeroase sunt observaţiile şi sublinierile de o marcată importanţă teoretică. Astfel, în capitolul introductiv, se arată că autoritatea imperială bizantină a fost inspirată de aceea a monarhiilor

orientale şi că, drept consecinţă, magistraţilor romani din antichitate le-au urmat funcţionarii bizantini, iar cetăţenii Liberi au fost reduşi la treapta de subiecţi expuşi oricăror ingerinţe din partea puterii de stat. Împrumutând de la despoţiile orientale ideea de sacralitate a naturii puterii, bazileii bizantini au reunit într-un singur tot ceremonialul de curte cu cel religios şi astfel ideea de ierarhie s-a impus, cu toate exigenţele de rigoare, în diversele forme de manifestare ale artei, iar iconografia a dobândit valoarea unui autentic manifest politic. În acelaşi timp, tocmai caracterul imperial prin definiţie al artei constantinopolitane, cu a sa ordine ideală transferată iconografiei curente, o diferenţiază structural de artele occidentale, fie că este vorba despre arta romanică sau despre arta gotică.

Observând, alături de André Mirambel, că una dintre trăsăturile caracteristice ale artei şi literaturii bizantine este «a gândi după un model şi a se elibera prin sentiment», Charles Devloye pune problema dinamismului spiritual implicat în opere care, numai aparent, sunt cópii lipsite de personalitate.

Deosebit de importantă în economia lucrării este analiza premiselor artei bizantine, descifrarea aportului artei paleocreştine în cristalizarea primelor sale experienţe. Originală este în acest sens clara subliniere a faptului că persecuţiile anticreştine din secolele I – III nu au fost nici atât de sistematice nici atât de pustiitoare pe cât le-a

prezentat literatura mai veche. Dimpotrivă, perioadele de persecuţie au fost relativ scurte, fiind posibilă construirea de biserici şi amenajarea de cimitire, în cadrul cărora arta primilor creştini s-a putut dezvolta fără constrângeri. Încă din primele sale secole de existenţă, arta creştină a preluat din orient «perspectiva morală», aşadar dimensionarea personajelor reprezentate în funcţie de importanţa religioasă sau socială. În consens cu riguroasa ierarhizare a societăţii bizantine, «perspectiva morală» a fost, vreme de secole, o caracteristică majoră a artei constantinopolitane, determinând o concepţie compoziţională căreia îi erau subordonate atât forma cât şi culoarea.

Urmărită din aproape în aproape – pe epoci, pe genuri şi pe centre autonome – evoluţia artei bizantine este însoţită de pertinente comentarii menite să precizeze momentele şi problemele fundamentale ale complexului univers artistic al orientului ortodox. Expunerea este clară şi trădează vocaţia didactică a autorului, semnificativă fiind în acest sens grija cu care sunt explicaţi termenii de specialitate, astfel că expunerea istorică se împleteşte cu analiza lexicografică. Unele paranteze se dovedesc de o reală utilitate, ca de exemplu, prezentarea monografică a arhitecţilor anatolieni Anthemius din Tralles şi Isidor din Milet, constructorii bisericii Sfânta Sofia din Constantinopol. Demonstrând calitatea de ingineri-matematicieni a

celor doi, Charles Delvoye demonstrează implicit elaborarea conştientă a programului edificiilor de cult din imperiul bizantin, faptul că la elaborarea acestui program rolul împăratului a fost hotărâtor. În esenţă, un lăcaş de cult trebuie să fie un microcosm, o reproducere a ierarhiei divine, cupola semnificând cerul iar spaţiul interior fiind un echivalent al lumii vizibile. Pentru atingerea acestui scop arhitectura a colaborat îndeaproape cu decoraţia murală – mozaicul sau fresca - organizarea iconografică a acesteia fiind riguros codificată.

Cititorul acestei lucrări va afla multe şi utile date privind arhitectura, pictura, icoanele, miniaturile, artele somptuare, informaţiile şi comentariile privind lucrările de artă fiind epurate de şovăielile prelungite sau de încâlceala controverselor. Charles Delvoye a preferat să ofere un material cât mai solid organizat, potrivit unei scheme proprii care - dincolo de orice rezervă principială sau de amănunt – are meritul de a deschide o cale sigură pentru pătrunderea în marele univers al artei bizantine. Unele capitole au o valoare antologică prin claritatea şi rigoarea sintezei, ca, de exemplu, capitolul dedicat influenţei artei bizantine în Europa occidentală şi centrală. Faptele sunt, în general cunoscute, dar Charles Delvoye le grupează de o manieră convingătoare astfel că ansamblul concluziilor se impune cu evidentă necesitate. Fundamentală este constatarea că, pentru Europa occidentală,

Bizanţul a jucat rolul unui iniţiator, al unui mentor, arta bizantină, sub diversele ei aspecte, fiind imitată de artiştii din ţările apusului, cu precădere în epoca romanică. Calitatea de «europeană», în sensul larg şi profund al cuvântului, arta bizantină a păstrat-o până la sfârşitul secolului al XII-lea, după care, odată cu decăderea imperiului, capacitatea sa de înnoire şi aria de influenţă s-au redus progresiv. Deşi în declin, arta bizantină n-a încetat să anticipeze unele experienţe ale artei occidentale şi – aşa cum se observă cu subtilă justeţe – în mozaicurile şi frescele bisericii Chora (Kariye Djami) din Constantinopol, executate în 1315 – 1320, se poate vorbi de o prefigurare a stilului gotic internaţional acel style courtois care a înflorit în ţările Europei occidentale şi centrale în a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi în primele două decenii ale secolului al XV-lea.

Ultimul capitol al lucrării lui Charles Delvoye este intitulat «Byzance après Byzance» (Bizanţ după Bizanţ).

Cititorul român va recunoaşte, neîndoielnic, titlul celebrei lucrări a lui Nicolae Iorga, publicată în 1935 s, şi se va aştepta, în mod justificat, să găsească aici o evocare concludentă a artei medievale din ţările române, al căror rol în păstrarea moştenirii bizantine a fost deosebit de important. Spre regretul nostru, prof. Charles Delvoye nu pare a fi îndeajuns de bine informat cu privire la dezvoltarea artei româneşti din secolele XIV – XVII, referirea sa cu privire la monumentele

din spaţiul carpato-danubian fiind prea sumară şi nu întotdeauna exactă. Deşi a adoptat formula «Byzance après Byzance» autorul nu face nicio trimitere la Nicolae Iorga – care a inventat-o şi a introdus-o în circuitul ştiinţific – şi nu delimitează, aşa cum ar fi fost de dorit, acei factori care au favorizat perpetuarea vieţii artistice de tradiţie bizantină, după dramatica prăbuşire a Constantinopolului, în 1453.

Este obligatoriu să consemnăm – fie şi pe scurt – că, încă din secolul al XIV-lea, voievozii români începuseră să exercite un activ protectorat al muntelui Athos 7 şi că, după căderea imperiului bizantin, mai toate centrele de cultură tradiţională din vechiul orient ortodox au beneficiat de sprijinul moral şi material al ţărilor române. Nu numai aşezările monastice de la Athos, Meteora, Ierusalim, Sinai, etc. au putut astfel să supravieţuiască, dar, aşa cum arată Nicolae Iorga, însăşi ideea imperială bizantină a putut fi salvată 8. Dar mai importante chiar decât activitatea de protectorat cultural au fost realizările artistice din ţările române, realizări care au atins nu o dată valori foarte înalte.

Pe fondul unor străvechi legături – la drept vorbind Bizanţul a avut o neîntreruptă prezenţă culturală la Dunăre – arta ţârilor române s-a investit de timpuriu cu autoritatea originalităţii, caracteristică fiind o remarcabilă vocaţie pentru interpretare şi sinteză. Dacă secolul al XIV-lea, cu ale sale monumentale realizări de arhitectură şi

pictură murală de la Curtea de Argeş şi de la Cozia, pare a fi prea îndatorat confluenţelor cu arta bizantino-balcanică, în secolele XV – XVI se poate vorbi despre o adevărată «explozie» a creaţiei artistice româneşti, înfăptuirile de o certă personalitate autohtonă fiind numeroase.

Moldova lui Alexandru cel Bun, Ştefan cel Mare şi Petru Rareş ne oferă imaginea unei autentice vetre de artă înfloritoare în toate domeniile, de la arhitectură şi pictură murală, până la broderie şi miniatură. Operând cu impresionantă siguranţă o sinteză unică la scară europeană între arhitectura bizantină şi arhitectura gotică, constructorii moldoveni au înălţat monumente de o suverană frumuseţe, uimitoare prin puritatea proporţiilor, prin logica distribuţiei, prin armonioasa lor înscriere în peisajul ambiant9. La Pătrăuţi, la Voroneţ, la Războieni, la Neamţ, la Dobrovăţ, arhitectura moldovenească acuză o indubitabilă maturitate stilistică, noţiunea de «stil moldovenese» fiind azi unanim recunoscută. De o valoare comparabilă sunt şi ansamblurile de pictură murală de la Rădăuţi, Pătrăuţi, Voroneţ, Dălineşti, Botoşani, dovedind că, încă înainte de sfârşitul secolului al XV-lea, Moldova dispunea de o adevărată şcoală de pictură. Deplina afirmare a acestei şcoli s-a produs în timpul lui Petru Rareş, când numeroase monumente au fost pictate şi pe faţade, picturile exterioare moldoveneşti fiind azi de mondială notorietate. Nu putem să nu notăm aici eronata

consideraţie a lui Charles Delvoye, care crede că picturile exterioare s-ar explica prin aceea că bisericile moldoveneşti erau «prea strâmte şi întunecate», deci n-ar fi putut fi decorate la interior. În fapt, toate monumentele care fac obiectul discuţiei – Humor, Moldoviţa, Arbore, Voroneţ, etc. – posedă remarcabile picturi interioare, decorarea interioarelor având o foarte veche tradiţie. Pe de altă parte, trebuie reţinut că autorii acestor picturi nu erau greci, cum crede prof. Delvoye, ci români, ca Gavril de la Bălineşti, Toma de la Suceava sau Dragoş Coman, autorul picturilor de la Arbore. Despre acest din urmă artist, istoricul de artă Paul Philip pot scria că este un «Pisanello bizantin», «poate cel mai mare pictor ortodox al secolului al XVI-lea» 10.

Vorbind despre artiştii din Moldova, nu-i vom uita nici pe cei din Ţara Românească, unde în secolul al XVI-lea se desfăşura o generoasă activitate culturală, capabilă să impresioneze până la elogii superlative pe mulţi dintre cărturarii epocii. În timpul domniilor lui Radu cel Mare şi Neagoe Basarab, Târgovişteа devenise o adevărată metropolă a artelor, ilustrată de maeştri de seamă, ca pictorul Dobromir, iar construcţiile ridicate la Dealu, la Curtea de Argeş, la Snagov, se impun atât prin nobleţea compoziţiilor cât şi prin rafinamentul mijloacelor decorative.

În continuare, cercetătorul care va stărui mai mult asupra creaţiei artistice din ţările române nu va putea face abstracţie nici de realizările

strălucite ale epocii lui Matei Basarab, Şerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu, nici de faptul că, tocmai datorită continuităţii de efort a artiştilor noştri a fost posibilă păstrarea şi transmiterea din generaţie în generaţie a unei valoroase moşteniri spirituale. În secolul al XV III-lea, ţările române au găzduit o adevărată renaştere cărturărească pe fondul tradiţiei bizantine – aşa-zisa epocă fanariotă – ceea ce a deschis, în cele din urmă, calea către recuperarea, la nivelul întregii culturi europene, a marelui ev patronat mai bine de un mileniu de către oraşul de pe Bosfor. Sunt adevăruri care, în mod firesc, se cer afirmate cu orice ocazie pentru că ele fac parte din fondul de aur al existenţei noastre istorice.

În dialogul pe care specialiştii din ţara noastră sunt îndatoraţi să-l angajeze cu bizantinologii de peste hotare, este necesar să se demonstreze, în spiritul unei înalte rigori ştiinţifice, că arta românească medievală nu este, aşa cum unii mai înclină să creadă, un fenomen provincial şi secundar al artei bizantine.

Situate la locul de întâlnire al marilor culturi europene, ţările române au fost de-a lungul evului mediu vetre de artă cu autentică personalitate, în măsură să interpreteze în forme strict originale modelele propuse de orientul bizantin pe de o parte, de occidentul romanic, gotic sau baroc pe de altă parte. În secolele XIV – XV, atunci când se defineau opţiunile artistice din voievodatele

Basarabilor şi Muşatinilor, ca şi din voievodatele şi cnezatele româneşti din Transilvania, din Maramureş, din Banat sau din Crişana, Bizanţul se afla în amurgul existenţei sale, capacitatea lui de iradiere fiind în mod dramatic diminuată. Este adevărat că, în cursul secolului al XIV-lea, ctitori şi făuritori de artă din ţările române au preluat unele metode de arhitectură sau de pictură din zona bizantino-balcanică dar le-au adaptat şi le-au integrat, din capul locului, universului spiritual autohton, asigurându-le condiţii de viguroasă dezvoltare pentru vreme de mai multe secole. Că ei nu erau sclavii modelelor bizantine rezultă cu claritate din faptul că, în procesul adaptării la orizontul artistic local, s-a recurs la sinteze îndrăzneţe, de o puternică originalitate. Astfel, în Moldova, spaţiul arhitectural bizantin, reclamat de exigenţele cultului ortodox, a fost realizat cu mijloacele tehnice ale goticului transilvănean, în strânsă armonie cu tradiţiile româneşti autohtone de artă populară. Valoarea europeană a sintezei moldoveneşti în arhitectură a fost de multă vreme recunoscută de către specialiştii străini care au avut ocazia să studieze la faţa locului monumentele ridicate în epoca lui Ştefan cel Mare şi Petru Rareş, deosebit de entuziaste fiind aprecierile făcute de ilustrul istoric de artă spaniol Puig i Cadafalch 11. Josef Strzygowski 12, Charles Diehl 13, Henri Focillon 14, André Grabar 15, Paul Henri17, se numără printre savanţii străini de reputaţie mondială care au subliniat valoarea şi

originalitatea artei vechi româneşti, fie că a fost vorba despre arhitectură, despre pictura murală sau despre broderie.

După căderea Constantinopolului sub puterea otomană, arta veche românească a continuat să înflorească, diversificându-se neîncetat, dovadă că fiinţa ei nu a fost nicidecum condiţionată de existenţa Bizanţului. Dimpotrivă, după dispariţia imperiului bizantin, ţările române au exercitat o influenţă benignă asupra multor centre din orientul ortodox, determinând noi fenomene şi forme artistice, exemplul cel mai concludent fiind oferit de realizările de la muntele Athos, în secolele XVI – XVII. Astfel «Bizanţ după Bizanţ» se impune cu prestigiu ca o realitate istorică şi cultural-artistică favorizată de existenţa generoaselor focare de cultură şi artă din ţările române.

Aşadar arta românească nu a fost, câtuşi de puţin, un fapt periferic, niciun epigon al culturii şi artei bizantine. Ea este opera colectivă a unui popor care a ştiut să se opună grelelor vitregii cu care l-a confruntat istoria şi care nu a încetat nicio clipă să creeze întru frumos, făcând să vibreze în asprimea zidurilor sau în modularea culorilor, permanenta sa aspiraţie către libertate. 17

Dar dincolo de aceste observaţii, contribuţia prof. Charles Delvoye la cunoaşterea artei bizantine, privită în ansamblu, este deosebit de preţioasă, publicarea ei în limba română meritând să fie salutată ca atare.

Note

1 Franz Xaver Kraus, în *Repertorium für Kunst Wissenschaft*, Stuttgart/Berlin, 1900, p. 53.

2 Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901, p. 201 – 3

3 Joseph Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig, 1920.

4 D.V. Ainalov, The Hellenistic Origins of Byzantine Art, New Brunswick, 1951.

5 Charles Delvoye este profesor la Facultatea de filosofie şi liteře a Universităţii libere din Bruxelles unde predă cursurile de arheologie creştină şi bizantină. Fondator al institutului de istorie a creştinismului, de pe lângă Universitatea din Bruxelles, el conduce acest institut începând din 1965. Prezent la numeroase campanii de cercetare în vechi centre de cultură bizantină (Thasos, Xantos), activitatea sa publicistică cuprinde însemnate contribuţii originale: *Chronique archéologique*, în «Byzanlion», XXXIV, 1964, p. 135 – 266; *Considérations sur Vemploi des tribunes dans L'église de la Vierge Hodighitria de Mistra*, în «Actes du XIIe Congrès international de byzantinologie», III, Belgrad, 1964, p. 41 – 47; *Mistra*, în «Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantine», XI, Ravenna, 1964, p. 115 – 132; *Les ateliers d'arts somptuaires à Constantinople*, în «Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantine», XII, Ravenna, 1965, p. 171 – 210; *L'archéologie*

byzantine au XIIe Congrès international des Études byzantines d'Oxford, în «Byzantion», XXXVI, 1966, p. 283 – 303; *L'architecture byzantine au XIe siècle*, în «Proceed. XIIIth internaţional Congres of Byzantines Studies», Oxford, 1967, p. 225 – 234; *Les caractéristiques de L'architecture paléobyzantine*, în «Corso di cultura sul Parte ravennate e bizantină», XIV, Ravenna, 1967, p. 85 – 104; *La Grèce byzantine. La transmission de l'humanisme grec en Occident*, Paris, 1968, *Byzance et les chrétientés orientales*, Paris, 1969; *Monuments byzantins de Thasos et de Xantos*, Paris-Bruxelles 1971 etc.

6 Nicolae Iorga, *Byzance après Byzance. Continu*ation *de la vie byzantine*, Bucureşti, 1935, Institutul de studii bizantine.

7 în 1369, Vlaicu Vodă întărea mănăstirii Cutlumuz mai multe danii inaugurând protectoratul exercitat de voievozii români asupra «republicii» monastice de la Athos. Despre lungul cortegiu de asemenea danii, a se vedea Teodor Bodogae, *Ajutoarele româneşti la mănăstirile din sfântul munte Athos*, Sibiu, 1941, de asemeni N. Iorga op. cit., cap. VII «Ocrotirea de către Domnii români a bisericii şi a civilizaţiei bizantine».

8 N. Iorga, op. cit. cap. VI, «Ideea imperială bizantină prin Domnii români».

9 Puig i Cadafalch, *Les églises de Moldavie*, în «Académie Roumaine, Bulletin de la Section historique», Bucureşti, XI, 1924.

10 Paul Philippot, *Die Wandmalerei*, ed.

Schroll, Viena, München, 1972, p. 69 – 72.

11 Puig i Cadafalch, *art*, *cât*.

12 Josef Strzygowski, *Kunstschätze in der Bukowina*, *Die Zeit*, Viena, august 1913

13 Charles Diehl, *Revue des deux Mondes*, Paris, 1924, p. 844

14 Henri Focillon, *L'art roumain*, în *L'Illustration*, Paris, 1929

15 André Grabar, Roumanie-églises peintes de Moldavie, UNESCO, Paris, 1962

18 Paul Henri, Les églises de la Moldavie du nord, des origines à la fin du XVIE siècle, Paris, 1930

17 Pentru o mai bună cunoaştere a artei vechi româneşti şi, implicit, a situării ei faţă de arta bizantină, există în prezent o bibliografie substanţială din cuprinsul căreia selectăm următoarele titluri:

N. Iorga, G. Balş, Histoire de Vart roumain ancien, Paris, 1922; G. Balş, Bisericile lui Ştefan cel Mare, Bucureşti, 1925; G. Balş, Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea, Bucureşti, 1928; G. Balş, Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea, Bucureşti, 1933; N. Ghika-Budeşti, Evoluţia arhitecturii în Muntenia, I – IV, Bucureşti, 1927 – 1936; I.D. Ştefănescu, La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX siècle, Paris, 1932; N. Iorga, Les arts mineurs en Roumanie, I – II, Bucureşti, 1934 – 1936; Victor Brătulescu, Biserici din Maramureş,

Bucureşti, 1941; Virgil Vătăşianu, Istoria artei feudale în ţările române, I, Bucureşti, 1959; Grigore Ionescu, Istoria arhitecturii în România.

I – II, Bucureşti, 1963 – 1965;

XXX, Istoria artelor plastice în România, I – II, Bucureşti, 1968 – 1970; Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, Bucureşti, 1969; Vasile Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania*, Bucureşti, 1970; Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în ţările române*, Bucureşti, 1970; Corina Niculescu, *Aria metalelor preţioase în România*, Bucureşti, 1973; Andrei Pănoiu, *Mobilierul vechi românesc*, Bucureşti, 1975.

De asemenea pot fi consultate cu real folos revistele de specialitate (*Studii şi cercetări de istoria artei*, *Revue roumaine d'histoire de l'art*, *Buletinul Monumentelor istorice* etc.) în care au fost publicate numeroase studii şi articole privind arta veche românească semnate de Ştefan Balş, Mihai Berza, Pavel Chihaia, Ioana Cristache, Vasile Drăguţ, Carmen Laura Dumitrescu, Florentina Dumitrescu, Alexandru Efremov, Eugenia Greceanu, Emil Lăzărescu, Cristian Moisescu, Maria Ana Musicescu, Corina Nicolescu, Cornelia Pillat, Radu Popa, Marius Porumb, Răzvan Theodorescu, Horia Teodoru, Sorin Ulea, Virgil Vătăşianu, Teodora Voinescu.

INTRODUCERE

Cadrul cronologic Civilizaţia bizantină îşi datorează în mare parte trăsăturile fundamentale structurilor politice şi religioase ale Imperiului de la care îşi trage numele. Este deci legitim de a înscrie dezvoltarea artelor plastice, care au constituit cea mai izbutită şi cea mai atrăgătoare expresie a ei, între datele întemeierii şi prăbuşirii oraşului Constantinopol, capitala acestui Imperiu: noiembrie 324 – 29 mai 1453. Fără îndoială, anumiţi istorici au preferat uneori să situeze începutul Imperiului bizantin în 395, an în care Teodosie I, murind, a lăsat Imperiul roman împărţit între cei doi fii ai săi: Răsăritul lui Arcadius, Apusul lui Honorius. Dar, la drept vorbind, evenimentul – care odată cu trecerea timpului a căpătat în ochii noştri o mai mare însemnătate decât a avut-o în conştiinţa contemporanilor, obişnuiţi cu asemenea împărţeli - marchează mai puţin o cotitură decât hotărârea luată de Constantin de a întemeia la ţărmul Propontidei[1], pe locul unde se ridicase odinioară Byzantium, veche colonie a Megarei, o Nouă Romă, menită să slujească drept capitală provinciilor din răsăritul Imperiului. De asemenea, în ce priveşte sfârşitul, s-a remarcat că Despotatul Moreei, cu capitala la Mistra, nu a căzut în mâinile turcilor decât în 1460 şi că alt mic stat bizantin a

1 Vechiul nume al Mării Marmara.

rămas în picioare în jurul portului Trapezunt până în 1461. Totuşi acestea nu sunt decât nişte mărunte supravieţuiri fără semnificaţie profundă pe planul civilizaţiei. Este evident deopotrivă că o artă nu apare pe deplin constituită încă de la naşterea statului după care îşi capătă denumirea şi că nu moare cu desăvârşire odată cu el. La început a existat o fază inevitabilă de tranziţie între arta imperială romană şi arta bizantină, fază despre care unii socotesc că s-ar fi prelungit până la moartea lui Iustinian. Dar, dacă geneza artei bizantine apare mai limpede atunci când se consideră perioada sa paleocreştină ca o ultimă manifestare a artei romane, ar fi nedrept să nu se pună şi mai mult accentul pe tot ce a creat ea nou şi prin care mai degrabă a vestit viitorul decât a prelungit trecutul. De asemenea, dacă tradiţia artei bizantine s-a menţinut până în miezul secolului al XVII-lea în rândul populaţiilor creştine din Balcani supuse dominaţiei otomane, în Creta pe care turcii nu au luat-o de la veneţieni decât în 1669 şi în colonia greacă din Veneţia, trebuie să recunoaştem că aici nu mai găsim bogăţia de invenţie datorată sprijinului oferit de Imperiu şi că, în această epocă târzie, este preferabil să vorbim despre o artă postbizantină.

Cine sunt bizantinii?

O înţelegere exactă a artei bizantine presupune o bună cunoaştere a bizantinilor înşişi. Se manifestă prea mult tendinţa de a-i considera ca pe un nou popor apărut în istorie şi care, în

drumul lui, ar fi prefăcut în ruine monumentele păgânismului. Cei pe care noi îi numim bizantini se socoteau supuşi ai Imperiului roman, care îşi ducea mai departe existenţa, în ciuda faptului că migraţiile îi amputaseră provinciile apusene, şi nu le-ar fi trecut prin gând să folosească, aşa cum facem noi, expresia «Imperiul roman de răsărit». Ei revendicau cu mândrie numele glorios de «romani» şi când stăpânul lor dorea să îşi precizeze titlul, îl lua pe acela de împărat al Romanilor. Patria lor, pe care au numit-o până în secolul al XV-lea «România», a fost România pentru cruciaţi şi «Rum» pentru arabi şi turci, care îi pomeneau pe locuitorii ei sub numele de rumi. Până nu de mult noi înşine vorbeam, în franceză, despre greaca modernă denumind-o «limba Romei că, şi despre grecii de azi denumindu-i «romeoţi». Numele însuşi de bizantini nu era purtat decât de către cetăţenii Byzantium-ului antic, devenit Constantinopol, şi în aceasta se poate vedea un exemplu al voinţei lor de a menţine legătura cu trecutul. Până la sfârşitul secolului al VI-lea, latina rămăsese limba curţii de la Constantinopol, a administraţiei, a justiţiei şi a armatei. Mauriciu (582 – 602) a fost primul împărat a cărui limbă maternă era greaca. Până la reformele lui Heraclius (610 – 641), instituţiile politice şi militare ale Imperiului bizantin au provenit din cele ale Imperiului roman şi terminologia lor, chiar şi atunci când era greacă, îşi trăgea originea din cuvinte latine. Nu este deci

de mirare să găsim, în civilizaţia bizantină şi mai ales în arte, o trainică moştenire din epoca romană.

Caracterul autoritar al Imperiului bizantin

Totuşi acest imperiu nu era acela al lui Augustus, şi nici măcar acela al lui Septimiu-sever (193 – 211). Din reformele pe care Diocleţian (284 – 337) le promulgase pentru a pune capăt gravei crize prin care trecuse Imperiul roman în secolul al III-lea din era noastră ieşise un stat autoritar, în care se abolise ceea ce mai rămăsese sub principat din liberalismul provenit din regimul cetăţilor. Societatea a fost ierarhizată şi economia supusă conducerii de stat. Magistraţilor romani le urmară funcţionarii bizantini. Copleşiţi de vrăjmăşia vremurilor în care trăiau şi simţind că nu mai puteau ţine în frâu evenimentele, locuitorii Imperiului îşi încredinţară soarta voinţei împăratului şi lui Dumnezeu. Din cetăţeni ce erau, deveniră supuşi. Stăpânii statului se folosiră de toate mijloacele pentru a întări credinţa în caracterul sacru al puterii lor. De altfel aceasta era o veche idee inerentă monarhiilor din Răsărit, chiar şi celor din regatele elenistice, şi care pătrunsese la Roma încă din epoca lui Sylla, Cezar şi Antoniu, spre a se consolida odată cu trecerea veacurilor. Constantin şi urmaşii săi izbutiră chiar să realizeze sinteza între această religie imperială şi creştinismul triumfător. Împăratul era socotit ca fiind emanaţia vie a lui Dumnezeu, de la care îşi deţinea puterea şi al cărui reprezentant era în

această lume. Tot ce îl privea era sacru. Împărăţia pământească era făcută după asemănarea «împărăţiei lui Dumnezeu», cu fastul său strălucitor, stricta sa ierarhie de titluri şi funcţii, cu ritualul său minuţios rânduit. Între ceremoniile curţii şi cele ale bisericii s-au produs împrumuturi reciproce.

Caracterul său creştin

Cea de-a doua trăsătură prin care Imperiul bizantin se deosebeşte de înaintaşul său roman este faptul că a devenit creştin. La sfârşitul secolului al treilea, populaţia din provinciile răsăritene ale Imperiului roman trecuse în mare parte la creştinism. Încă de pe acum unul dintre cei mai înverşunaţi duşmani ai noii credinţe, Galeriu, fiul unei preotese păgâne şi instigator al persecuţiilor lui Diocleţian, fusese nevoit să recunoască eşecul acestei politici şi promulgase, în aprilie 311, la Serdica (actualul oraş Sofia), un edict de toleranţă, care le îngăduia creştinilor să practice cultul în chip liber. În 313, prin scrisori trimise guvernatorilor Bitiniei şi Palestinei, Liciniu întregi dispoziţiile liberale ale acestui edict şi înzestră comunităţile creştine cu deplină şi neştirbită personalitate juridică. A doua din aceste scrisori este numită în chip tradiţional, dar impropriu, Edictul de la Milano. Constantin, care, în general, a avut un simţ foarte ascuţit al forţelor ce prefigurau viitorul, a înţeles profitul pe care îl putea trage dacă şi-ar fi pus în slujba sa influenţa exercitată de ierarhia ecleziastică asupra

credincioşilor. Fiind, din grijă pentru liniştea publică, un partizan al coexistenţei religiilor într-o toleranţă reciprocă, şi înclinând spre sincretism, el a acordat, clerului creştin privilegii fiscale şi însemnate drepturi de jurisdicţie, rămânând în acelaşi timp *Pontifex Maximus* al păgânismului. El a creştinat moravurile, făcând duminica zi de repaus legal şi adaptând anumite legi la învăţăturile bisericii. Datorită acestor măsuri creştinismul, în loc să fie un ferment de dezagregare şi de opoziţie faţă de puterea imperială, a devenit unul dintre factorii care au consolidat-o. Un pas hotărâtor a fost făcut atunci când Teodosie I, printr-o serie de legi promulgate între 391 şi 394 a proscris păgânismul, a poruncit să se închidă templele şi sanctuarele şi a făcut din biserica creştină ortodoxă singura religie a statului. De acum înainte romanitatea şi creştinismul se identificară într-atât, încât, prin opoziţie, termenii de eleni şi elenism slujiră la a-i desemna pe grecii păgâni şi civilizaţia lor, sau pe cei care se pretindeau ca atare şi care erau suspecţi de necredinţă în ochii celor intransigenţi. La musulmani, numele de *rumi* se extinse asupra tuturor creştinilor. Alianţa dintre puterea imperială şi ierarhia ecleziastică, chiar dacă a cunoscut perioade de conflict violent şi de criză ascuţită, constituie unul dintre elementele esenţiale ale istoriei bizantine. Cu toate acestea, în sânul bisericii existau unele grupări care s-au dovedit aprig independente şi care au pricinuit o

mulţime de neajunsuri împăraţilor şi patriarhilor: este vorba de cercurile monastice, recrutate în ansamblu din rândurile poporului, având ca principiu lepădarea de lume, de exigenţele şi de compromisurile ei. Deoarece nu au izbutit să le supună legilor lor, împăraţii au căzut în cele din urmă la învoială cu aceste grupări.

Caracterul său greco-oriental în sfârşit, ca urmare a cuceririi de către popoarele zise barbare a Europei occidentale şi Africii de nord, de la Mauritania până la Tripolitania, acest nou aspect al Imperiului roman pe care noi îl calificăm drept bizantin se remarcă prin reducerea teritoriilor sale la provinciile răsăritene: nordul Balcanilor, Grecia.

Anatolia, Siria, Palestina, Egiptul şi Cirenaica, pe care aveau să i le smulgă în decursul veacurilor slavii, arabii şi turcii. Trezite la forme superioare de civilizaţie înaintea Italiei, Galiei sau Spaniei, aceste teritorii fuseseră, în toate domeniile, cele mai active din Imperiul roman şi adesea le întrecuseră în strălucire pe cele din bazinul occidental al Mediteranei. Activitatea meşteşugărească, negoţul, artele plastice, viaţa intelectuală, întemeindu-se pe tradiţii seculare, continuaseră să înflorească acolo. Efesul, Antiohia, Alexandria au fost marile centre ale acestui Răsărit elenizat, pe care romanii l-au înglobat în Imperiul lor şi de care au fost fascinaţi. Odată cu criza din secolul al III-lea se adânci dezechilibrul dintre Apusul agricol, unde proprietarii funciari

părăsiră oraşele spre a se retrage la ţară, şi Răsărit, unde menţinerea unei activităţi industriale şi comerciale aduse după sine persistenţa unei vieţi urbane. Ţăranii liberi de aici rezistară mai bine şi în faţa extinderii marilor domenii, dintre care cel al familiei Apion, în Egipt, rămâne unul din exemplele cele mai vestite. În Răsăritul elenizat se aflau forţele vii ale imperiului. Astfel, când la sfârşitul secolului al III-lea Diocleţian întemeie sistemul tetrarhiei, el se consacră administraţiei şi apărării acestui Răsărit. Îşi stabili capitala în Bitinia, la Nicomedia – actualul oraş Izmit – şi lăsă Apusul pe seama colegului său Augustul Maximian. Când, în septembrie 324, la capătul unor lungi şi apăsătoare războaie, prin care se ridicase împotriva rivalilor să-i, Constantin puse stăpânire pe Bizanţ, el înţelese însemnătatea pe care o avea acest oraş, centru de gravitaţie al Răsăritului robust şi prosper, aşezat la încrucişarea drumurilor pe apă şi pe uscat care legau Mediterana de Marea Neagră, Asia de Europa. De aici se puteau conduce şi operaţiile militare către nord, pe Dunăre, împotriva barbarilor, şi către est, pe Eufrat, împotriva perşilor sasanizi. Constantin a fost probabil atras şi de frumuseţea naturală a locului împrejmuit de dealuri domoale, învăluite şi străpunse de mare şi bucurându-se de o climă mai puţin vlăguitoare decât cea din Alexandria sau Antiohia. În acest timp, ca un simbol al decadenţei în care intrase Apusul, Roma, rămânând capitală

doar cu numele, încetase să mai fie reşedinţa obişnuită a împăraţilor. Aceştia, pentru a duce mai de aproape lupta împotriva barbarilor, preferară să se stabilească mai întâi la Trier, apoi, ca urmare a înaintării adversarilor lor, la Milano şi, în sfârşit, la Ravenna. Fără îndoială că Balcanii, ca şi Grecia şi Asia Mică, au avut de suferit de pe urma incursiunilor efectuate de popoarele aflate pe atunci în migraţie: herulii începând din jurul anului 260, vizigoţii, ostrogoţii şi hunii. Dar aceste hoarde de năvălitori nu izbutiră niciodată să se statornicească aici. Chiar şi cea mai gravă ameninţare, aceea a goţilor, stabiliţi în Panonia, în Moesia, în Frigia şi încorporaţi în miliţiile imperiale, sfârşi prin a fi înlăturată atunci când Zenon (474 – 491) le îngădui să invadeze Italia. Simţindu-se totdeauna primejduite în Răsărit, aceste populaţii preferară într-adevăr să se îndrepte spre Apus, care era mai vulnerabil şi, în cursul secolului al V-lea, îl supuseră dominaţiei lor: ostrogoţii în Italia, francii într-o bună parte din Galia, vizigoţii în restul Galiei şi în Spania, vandalii în Africa. Din Imperiul roman nu mai rămăsese efectiv decât partea răsăriteană. Dar în mintea oamenilor din acea vreme, care nu aveau o noţiune la fel de precisă ca şi cei de azi despre frontiere, stăruia credinţa într-un *Imperium Romanům* cu caracter universal. Unele căpetenii barbare, ca Odoacru şi Teodoric, pretindeau a fi delegaţii în Italia ai împăratului roman ce domnea la Constantinopol, şi purtau titluri aulice. Clovis a

primit şi el titlul de consul. Când, de sărbătorile Crăciunului din anul 800, Carol cel Mare a fost încoronat împărat în bazilica Sfântul Petru de la Roma de către papa Leon al III-lea, el a fost privit ca un uzurpator. Printr-o mulţime de trăsături ale sale civilizaţia bizantină reprezintă o supravieţuire a antichităţii greco-romane sub noi aspecte, care i-au dat un caracter specific, dar fără acea ruptură care, în Europa occidentală, a rezultat din invaziile popoarelor germanice.

Caracterele fundamentale ale artei bizantine

Arta bizantină a purtat pecetea imperiului autocratic, creştin şi grecooriental în sânul căruia a înflorit. Funcţia sa esenţială a fost aceea de a exalta măreţia supranaturală a împăratului şi a bisericii, de a crea cadrul somptuos în care se desfăşurau liturghiile lor, de a ilustra prin imagini natura divină a misiunii lor, de a furniza obiectele necesare celebrării ritualului. Nu este o artă a raţiunii şi a realităţii, ci a transcendenţei şi a fastului, o artă care trebuie să uluiască şi să insufle respect supuşilor, credincioşilor şi popoarelor învecinate. Acest caracter imperial este una dintre trăsăturile care o deosebesc cel mai net de celelalte arte creştine, cum ar fi cea romanică şi cea gotică. Arta bizantină mai avea şi misiunea de a contribui la divertismentul împăratului, al membrilor aristocraţiei şi al demnitarilor bisericii. Alături de o artă religioasă, care a predominat în chip ferm, a înflorit o artă profană, prea multă vreme neglijată de către

istorici. În ea se observă acelaşi gust pentru lux şi materialele frumoase, ca şi fidelitatea faţă de temele moştenite de la păgânism, de care cercurile cultivate din Bizanţ nu s-au putut detaşa niciodată. Călugării, în lepădarea lor pătimaşă de lumea profană şi de valorile ei, au favorizat, în schimb, tot ceea ce constituia expresia unei asprimi înverşunate.

Arta bizantină, având drept scop să redea sensibil esenţele unei lumi supranaturale, definite printr-o strictă ortodoxie, şi trebuind să răspundă exigenţelor bine precizate ale clientelei, cei care o practicau erau, departe de a se bucura de libertatea pe care o reclamă artiştii de azi. În societatea în care trăiau, ei nu puteau nici măcar să întrevadă această posibilitate. Subiectele le erau propuse adesea până în cele mai mici amănunte; erau nevoiţi să se călăuzească după modele. Dar, înăuntrul acestor cadre, intensitatea sentimentului i-a condus la uimitoare născociri, ţâşnite din străfundurile neliniştii lor. Ei căpătară harul care, după expresia teologului Leontios, «ne-a făcut să pătrundem adevărurile pe care mintea nu le poate atinge». Cu izbânzi variabile în ceea ce priveşte factura, percepem aproape totdeauna

O mare forţă de convingere. Sub forme schimbătoare după tendinţele dominante ale diferitelor epoci sunt exprimate sensibilităţi estetice felurite. Unele opere vor avea o armonie şi un echilibru clasic, altele o vehemenţă patetică. Aici va predomina simţul unui colorit mângâietor,

dincolo gustul pentru linia elegantă. Artei Bizanţului

I se poate aplica ceea ce profesorul Mirambel a spus despre literatura acestuia: «A gândi după un model, a se elibera prin sentiment».

Căci, să nu ne lăsăm înşelaţi, lumea Bizanţului este mai ales o lume a sentimentului şi a pasiunii. Pasiune care a ridicat populaţia capitalei sau a oraşelor din provincie împotriva împăratului, de pildă cu prilejul exilării patriarhului Ioan Hrisostom, sau, altă dată, cu prilejul jocurilor din Hipodrom, în 532, sub Iustinian; pasiune care a împins la răscoală masele populare din Egipt şi din Siria cu prilejul disputelor asupra celor două naturi ale lui Hristos: umană şi divină; pasiune care i-a împins pe călugării ce luau parte la Conciliul din Efes, în 449, să se dedea la violenţe asupra persoanei ierarhilor; pasiune care a însufleţit lupta adoratorilor icoanelor împotriva împăraţilor iconoclaşti; pasiune care, în clipa când pericolul turc a devenit iminent, i-a făcut pe greci să se răzvrătească împotriva Unirii Bisericilor prin care împăraţii înţelegeau să cumpere ajutorul Apusului. Violenţa vestitelor certuri bizantine, pe care noi, astăzi, le socotim inconsistente, întrucât nu cunoaştem profunda lor semnificaţie psihologică, este una dintre cele mai bune mărturii despre această pasiune. Aceeaşi fervoare străbate şi dă tensiune artei bizantine.

Falsa problema: «*Roma sau Orientul*?»

Această artă este de asemenea arta unui imperiu greco-oriental, cel puţin până la cuceririle arabe. Ceea ce am spus mai sus despre contextul istoric în care ea s-a înrădăcinat ne va permite să privim ca pe o falsă problemă failnoasa întrebare «Roma sau Orientul?» pusă în legătură cu ea, la începutul secolului, de către istoricul de artă austriac Strzygowski, care a modificat-o mai târziu în «Elenism sau Orient?» Opoziţia constatată atunci între o Europă apuseană puternic industrializată şi în plină înflorire, şi un Răsărit agricol şi staţionar s-a prefăcut în chip inconştient, în mintea istoricilor civilizaţiei, într-o rivalitate veşnică între două categorii aproape metafizice: pe de o parte, un Apus de tradiţie greco-romană, pozitiv şi raţional, îndreptat spre realism, având cultul libertăţii şi chemat să făurească noi etape de progres; pe de altă parte, un Răsărit supus forţelor obscure, visător şi mistic, sortit deformaţiilor decorative, înclinat spre despotism şi osândit să rămână neschimbat. A vrea să studiezi în funcţie de această antiteză Grecia clasică şi Persia ahemenidă, sau Roma şi Bizanţul, înseamnă a tăgădui complexitatea realităţilor istorice. Este greşit să se opună arta bizantină artei din Grecia clasică, de parcă în intervalul dintre ele n-ar fi existat nimic. La fel de greşit este să se subestimeze eterogeneitatea artei romane, adică a celei din epoca imperială romană. Dacă romanii au latinizat, fără să le asimileze pe deplin, provinciile apusene ale Imperiului, care li

se păruseră a fi atins un grad de civilizaţie inferior faţă de al lor, în schimb ei au lăsat să se dezvolte liber viaţa intelectuală şi artistică în ţările a căror superioritate o recunoşteau: Grecia, Anatolia şi Orientul egiptean şi sirian, ale cărui oraşe mari fuseseră elenizale de către suveranii care i-au urmat lui Alexandru. Egiptul, căruia nu i-au acordat niciodată aceleaşi drepturi ca şi celorlalte provincii şi care se arătă mai particularism a dat dovadă de mai puţină vitalitate creatoare decât Siria şi Anatolia, situate la capătul căilor comerţului de lux venind din Asia. În genere, s-a observat, în ceea ce priveşte sculptura, în provinciile apusene, o predilecţie pentru realism şi scenele istorice, iar în provinciile răsăritene, o supravieţuire a idealismului elenic. Primele provincii au preferat arhitectura de cărămidă, celelalte arhitectura de piatră, cu folosirea blocajului în vestul şi nord-vestul Anatoliei. Numeroşi artişti din provinciile răsăritene au lucrat în Apus pentru împăraţi sau alţi clienţi bogaţi: sculptori greci sau orientali elenizaţi stabiliţi la Roma; sculptori din Pergam folosiţi la decorarea Altarului Păcii (*Ara Pacis*); arhitectul Apollodor din Damasc la Forul lui Traian; atenieni, oameni din Proconez şi sirieni la Leptis Magna sub Septimiu-sever; sirieni la palatul lui Diocleţian din Split. În plus, la Roma, în Italia şi în provinciile de Apus, ca şi în cele de Răsărit, au existat curente de artă populară, care au abandonat calităţile de iluzionism, de simţ plastic şi de eleganţă ale

tradiţiei elenice, în profitul expresiei, al stilizării şi al detaliului verist. În diversitatea manifestărilor regionale, aceasta a fost o artă simplificatoare, uzând bucuros de convenţii şi adesea schematică. A fost practicată în Egipt şi în Siria, mai ales în ţinuturile dinspre interior, de către populaţii fără îndoială mai puţin impermeabile la elenism decât s-a spus adeseori, dar în care acesta nu pătrunsese adânc. Ea se regăseşte de asemenea, cu unele caractere proprii, în teritoriile dominate de părţi sau influenţate de către ei: la Palmyra, la Dura-Europos, în Commagena, în Mesopotamia şi pe versantul apusean al podişului iranian. Departe de a se fi rupt de arta romană sub presiunea Orientului, arta bizantină îşi trage obârşia din tot acest bogat trecut, prin mutaţii succesive, menite să răspundă cerinţelor noi ale Imperiului autoritar şi creştin.

Măreţia şi puterea de fascinaţie a Bizanţului

în sfârşit, arta bizantină nu trebuie privită ca o floare minunată şi gingaşă care şi-ar fi deschis petalele pe un fond de putreziciune. Istoria Bizanţului nu este aceea a unei lungi şi iremediabile decăderi. Ea nu este făcută numai dintr-o sumă de dezmăţuri, de atrocităţi şi de cedări în faţa duşmanilor. Defectele împăraţilor săi au fost acelea ale înaintaşilor lor romani. Timp de multe veacuri Imperiul bizantin a fost singurul stat organizat din bazinul mediteranean. Într-o Europă care nu mai bătea monedă de aur, banul de aur bizantin – *bezantul*

— Rămăsese atât de ferm, încât a fost cel mai folosit pe pieţele internaţionale până la devalorizările pe care i le-au adus Nichifor Botaniatul (1078 – 1081) şi Alexis I Comnenul (1081 – 1118). Europa întreagă şi Orientul Apropiat asiatic au fost fascinate de Bizanţ ca de cel mai desăvârşit loc de pe lume. Măreţia ceremoniilor aulice, splendoarea slujbelor religioase, minunăţiile din palatele şi din bisericile sale, strălucirea întrecerilor din Hipodrom, luxul stofelor şi al giuvaerurilor sale, puterea neţărmurită a împăraţilor să-i i-au lăsat visători pe conducătorii de cămile din Arabia, pe călăreţii turci, pe neguţătorii şi pe principii slavi, pe seniorii din Germania şi din Franţa, pe vikingii porniţi din Scandinavia şi pe întreprinzătorii veneţieni. După modelul Bizanţului a conceput Mahomed o parte din paradisul pe care îl făgăduia credincioşilor să-i în ochii creştinilor se mai adăuga şi aureola de sfinţenie conferită oraşului de existenţa unor numeroase relicve, dintre cele mai preţioase. Constantinopolul a fost marele oraş râvnit, cu bogăţii fabuloase, a căror posesiune avea să asigure stăpânirea asupra lumii întregi. Imperiul a avut de luptat aproape necurmat împotriva naţiunilor mai tinere şi mai sărace, care năzuiau să pună mina pe bogăţiile sale. Efortul era supraomenesc şi nu i se poate reproşa că a fost doborât sub povara lui. Timp de peste o mie de ani Bizanţul a salvat o bună parte din moştenirea greco-romană, pe care a transmis-o pe de o parte

popoarelor slave şi arabilor, iar pe de alta Europei occidentale.

ANTECEDENTELE ARTEI BIZANTINE:

ARTA CREŞTINĂ ÎN PROVINCIILE RĂSĂRITENE ALE IMPERIULUI ÎNAINTE DE CONSTANTIN

Importanţa reală a persecuţiilor în cursul secolului al IV-lea, când arta creştină se transformă într-o artă imperială, ea avea în urmă o bună sută de ani de existenţă. Într-adevăr, nu trebuie să credem că creştinii au fost persecutaţi de imperiul păgân în chip sistematic şi continuu şi că vreme de peste trei veacuri au trăit în groază, fiind nevoiţi să caute refugiu în catacombe pentru a celebra acolo, în taină, ceremoniile cultului lor. După înseşi mărturiile lui Lactanţiu şi Eusebiu, persecuţiile, inspirate din raţiuni de ordin politic, mai mult decât religios, nu au fost, până la Diocleţian, nici constante, nici generale. În timpul lui Marc-Aureliu, măsurile aspre, luate cel mai adesea sub presiunea opiniei publice locale, se limitară la câteva oraşe: Pergam, Smirna, Lyon (Lugdunum). Dar la Roma o nişă-ediculă comemorativă a putut să fie construită pe locul presupus a fi mormântul sfântului Petru. În secolul al III-lea libertatea cultului nu a fost suspendată decât vreme de şase luni sub Maximin (în 225), douăsprezece luni sub Decius (în 250) şi patruzeci şi două de luni sub Valerian (între 257 şi 260). Încă din anul 260, fiul lui Valerian, Gallienus, a emis un edict de toleranţă care dădea

comunităţilor creştine dreptul de proprietate asupra bisericilor şi cimitirelor lor. Elitele intelectuale şi chiar cercurile de la curte fuseseră câştigate la creştinism. Împăratul Alexandru-sever (222 – 235), practicând la fel ca mulţi dintre contemporanii săi sincretismul credinţelor, cinstea laolaltă în lararium său particular pe «sfântul» > păgân Apollonius din Tyana, pe Orfeu, pe Avraam şi pe Iisus. Soţia lui Diocleţian, Prisca, şi fiica sa, Valeria, se pare că au fost creştine. După mărturia lui Eusebiu, împăraţii nu se temeau să încredinţeze cârmuirea provinciilor unor creştini, pe care îi scuteau de obligaţia de a aduce sacrificii. «Cum se pot descrie, spune tot Eusebiu, aceste mulţimi imense, adunate pentru cultul divin, puhoaiele de credincioşi care se revărsau în fiecare oraş şi impunătoarea îmbulzeală a oamenilor care năpădeau casele de rugăciuni?» (*Istoria ecleziastică*, VIII; I, 5).

Arhitectura: *bisericile*

Prima artă creştină a putut deci să se dezvolte liber dar nu şi independent de arta antică, a cărei manifestare este în egală măsură cu arta păgână. Mărturiile cele mai însemnate pe care ni le-a lăsat apar la sfârşitul secolului al II-lea sau la începutul secolului al III-lea. Ele ţin de o artă cu caracter privat, adesea chiar cu aspect popular, fără acea solemnitate care marca manifestările artei oficiale.

Creştinii aveau nevoie de locuri de întrunire pentru a celebra ritualurile religiei lor. Potrivit

tradiţiei apostolice ei şi-au ţinut la început adunările în case particulare. Apoi, când numărul credincioşilor a crescut, comunităţile au cumpărat sau au pus să se construiască edificii special menite să slujească drept biserici. Cercetătorii de la Universitatea din Yale, care au făcut săpături la Dura-Europos, au găsit pe malul drept al Eufratului una din aceste case. Zidită la începutul secolului al III-lea pentru a fi o casă particulară, a fost transformată după puţină vreme în biserică (în 232 – 233 dacă judecăm după un zgraffito). Ea nu se deosebeşte de vecinele sale nici prin aspectul exterior, nici prin dispoziţia generală a planului, care este dreptunghiular, cu încăperile aşezate în jurul unei curţi centrale. În partea de sud a acestei curţi două încăperi au fost prefăcute într-una singură, cu prilejul transformării, prin dărâmarea unui perete despărţitor, astfel încât să slujească drept sală de adunare pentru celebrarea liturghiei euharistice. Oamenii nu s-au sfiit să păstreze în partea de sus a pereţilor un decor pictat, pe deplin păgân, cu măşti de satiri, fluiere, cupe, delfini şi cochilii. Din unghiul de nord-vest al curţii centrale se intra în baptisteriu, unde bazinul lipit de peretele dinspre apus avea deasupra un *ciborium*, un fel de baldachin, a cărui boltă în leagăn era zugrăvită în albastru şi presărată cu stele albe. Prezenţa acestui baldachin, care nu putea decât să stânjenească gesturile catehumenilor şi ale episcopului, se justifică printr-o intenţie simbolică: în ochii neofitului

trebuia să reprezinte bolta cerească şi să sublinieze caracterul sacru al bazinului baptismal. În afară de aceasta, pereţii sălii erau decoraţi cu fresce, despre care vom vorbi mai departe şi care aveau rostul de a-i familiariza pe noii iniţiaţi cu principalele puncte ale doctrinei.

După părerea lui Eusebiu (*îşi*, eclezv III; I, 5), din pricina sporirii numărului de credincioşi în anii care precedară persecuţiile lui Diocleţian, vechile lăcaşuri de rugăciune nu au mai fost destul de încăpătoare şi s-a simţit nevoia construirii unor biserici mai spaţioase. Ştim din alte texte că de la un capăt la altul al Imperiului au fost zidite biserici, în Galia, în Spania, în Africa, în Tracia, în Asia Mică, în Siria şi la Roma. Poate că unele dintre aceste biserici fuseseră ridicate după un plan bazilical cu absidă, pe care arhitecţii romani îl foloseau în chip firesc atunci când aveau de construit săli de adunare, fie pentru audienţele date de împărat sau de înalţii dregători, fie pentru procese, pertractări comerciale, sau ceremoniile unor confrerii religioase. Unele texte oficiale latine din Africa de nord, datând din anii ’305 şi următorii, menţionează în diferite oraşe existenţa unor *basilicae* creştine, care ar fi fost distruse în timpul persecuţiilor lui Diocleţian. Fără îndoială că termenul de *basilica* a fost aplicat în cele din urmă oricărei biserici, indiferent de planul ei, dar putem să ne îndoim că o atare extindere a sensului s-a produs încă de pe atunci. Cum însă Africa de nord nu a cunoscut ulterior alt plan pentru biserici în

afară de cel bazilical, ne este îngăduit să credem că acele *basilicae* din texte aparţineau tipului pe care cuvântul îl evocă pentru noi.

Numele de «catacombe» aparţine la origine unei depresiuni situate de-a lungul Viei Appia, la ieşirea din Roma, *ad Catacumbas* – simplă transcriere a unei expresii greceşti – însemnând «în fundul adânciturii». Aici a fost amenajat un cimitir creştin, care astăzi este cunoscut sub numele de Catacombele Sfântului Calist, sau Calixt, după primul său administrator. Cuvântul «catacombe» a fost mai apoi aplicat cimitirelor asemănătoare făcute în galerii mărginite de firide. Creştinii au împrumutat de la evrei acest obicei care, fiindu-ne cunoscut la Roma, la Neapole şi în Sicilia, a fost de asemenea practicat de anumite comunităţi creştine din Orient. Asemenea cimitire au fost descoperite în insula Milos, la Chalkis şi la Alexandria. În afara graniţelor Imperiului roman au fost găsite cimitire de acest fel, care datează de la începutul sau de pe la mijlocul secolului al III-lea, în insula Kkarg, situată în faţa oraşului Bandar Bushir, în dreptul ţărmului răsăritean al Golfului Persic. Nicăieri ele nu au fost suficient de amănunţit explorate.

Picturile descoperite în aceste locuri sunt departe de a avea însemnătatea acelora care, începând de la sfârşitul secolului al II-lea, împodobesc catacombele din Roma.

În insula Milos se pare că majoritatea mormintelor boltite în *arcosoliu* erau împodobite

cu picturi, dar zugrăveala a căzut aproape pretutindeni, uneori ca urmare a săpăturilor clandestine. Savantul german Ludwig Ross a mai văzut încă în 1844 flori şi ramuri pe care şedea aninată câte

Catacombele o pasăre, potrivit inspiraţiei idilice întâlnite de asemenea în catacombele de la Roma. Săpăturile făcute de dl. Sotiriou, în 1927, au scos la iveală un peşte pictat în verde, emblemă binecunoscută a lui Hristos, întemeiată pe acrostihul *1* Iisus CAristos *Then* yios 5 oter (= Iisus Hristos Mântuitorul, fiul lui Dumnezeu), *ichthys* însemnând peşte în limba greacă. În subiecte de acest gen nu trebuie să vedem criptograme destinate să înşele poliţia imperială asupra religiei defuncţilor şi a urmaşilor lor, ci rezultatul unui mod de a gândi simbolic, ale cărui numeroase manifestări se întâlnesc în arta funerară a păgânilor.

La Karmuz, la sud-est de Alexandria, friza pictată care reprezintă succesiv, de la stânga la dreapta, Nunta din Cana, înmulţirea pâinilor şi peştilor şi Săturarea mulţimilor în pustiu, în aşa fel încât să evoce taina cuminecăturii, nu datează fără îndoială decât din secolul IV sau V, dar ea ne interesează aici pentru că, după toate probabilităţile, derivă din ilustraţiile unui sul ornat cu miniaturi la Alexandria, înaintea epocii lui Constantin, şi pentru că reprezintă o supravieţuire. Ea se deosebeşte de frescele din catacombele romane prin mai marea libertate de

execuţie şi printr-un sentiment al vieţii pastorale caracteristic artei elenistice din Alexandria.

Atât cât putem întrevedea în stadiul actual al informaţiilor de care dispunem, pictura din catacombele Orientului mediteranean purced cu variante de stil locale, din acelaşi spirit ca şi aceea de la Roma. Ea se trage din aceleaşi curente de artă populară şi ilustrează, cu aceeaşi prospeţime uşor naivă, credinţele senine ale unor oameni care nu erau nici hăituiţi, nici revoltaţi, dar care şi-au găsit alinarea sufletului sperând în realizarea făgăduinţelor escatologice.[2]

Pictura murală

Creştinismul care se nişte a îşi datora originilor sale iudaice şi împotrivirii sale la păgânism, neîncrederea faţă de imagini, şi chiar ostilitatea, exprimate în textele unor ierarhi din secolul al II-lea, cum ar fi Clement din Alexandria, Irineu din Lugdunum sau Iustin din Neapoli, însă supremaţia artelor figurative era prea mare în civilizaţia greco-romană pentru ca creştinii să i se poată sustrage. Chiar şi evreii, ale căror tradiţii ar fi trebuit să-i apere mai bine de această influenţă insidioasă, nu au scăpat de ea.

Alături de pictura funerară din catacombe se dezvoltă în biserici o pictură murală, pe care o cunoaştem prin ceea ce a mai rămas din frescele executate, în al doilea pătrar al secolului III, pe pereţii baptisteriului bisericii din Dura-Europos.

---

2 Escatologic = privitor ia « viaţa de dincolo, de după moarte ».

Este cel mai vechi exemplu cunoscut de scene inspirate aproape în întregime din Noul Testament. Ele ilustrau teologia botezului. Pe luneta peretelui de vest, Bunul Păstor, purtând un berbec pe umeri şi mânând înaintea lui o turmă de oi, se află deasupra unui registru în care, la stânga, Adam şi Eva, stând în picioare de o parte şi de alta a arborelui, îşi ascund goliciunea: suprapunerea acestor două scene evocă păcatul strămoşesc şi mântuirea. Pe peretele de nord, tămăduirea paraliticului simbolizează conversiunea săvârşită prin botez, pe când scena cu Hristos mergând pe apele lacului Ghenizaret în întâmpinarea lui Petru care se îneacă este imaginea botezului şi proclamă necesitatea unei credinţe nestrămutate, în registrul inferior, cele trei femei (Mironosiţele), ţinând fiecare în mâna dreaptă o luminare şi pe braţul stâng un vas cu mirodenii, stau frontal în interiorul grotei Sfântului Mormânt, lângă sarcofagul lui Hristos, sugerând credinţa în înviere ca o primă condiţie a izbăvirii, botezul fiind o înviere spirituală. La sud, Samarineanca lângă fântână, căreia Hristos i se dezvăluie treptat, reprezintă parabola învăţăturii care duce la botez. Pe acelaşi perete, izbânda lui David asupra lui Goliat este totodată ilustrarea victoriei lui

Hristos asupra morţii şi prefigurarea botezului, pentru că «unsul Domnului» se ridică triumfător deasupra vanităţii şi a Necuratului. Studiul iconografic al acestor scene a scos la

iveală că ele se deosebesc prin mai multe detalii de maniera în care au fost tratate în Occident în aceeaşi epocă sau mai târziu. Stilul lor este mai narativ, mai realist, s-ar zice chiar mai popular. Deoarece este greu să se creadă că această iconografie ar fi fost creată de pictorul care a lucrat la Dura, se presupune că ea ar proveni din manuscrisele Bibliei împodobite cu miniaturi. Prin desenul lor curgător şi prin libertatea mişcărilor, figurile din minuni şi din scenele de pe lunetă amintesc de siluetele desenate pe papirusurile ilustrate ale epocii. Ele contrastează cu aspectul monumental al Miroforelor (purtătoare de mir), al căror hieratism vesteşte arta bizantină şi se inspiră, după cât se pare, din spectacolul procesiunilor care se desfăşurau în cadrul bisericii. Această deosebire se explică prin natura însăşi a subiectelor, întrucât vom vedea în mai multe rânduri că temele au impus adesea stilul care li se potrivea mai bine. Prin acest amestec de hieratism şi de pitoresc familiar al naraţiunii, frescele baptisteriului din Dura prefigurează arta bizantină. Miroforele pun, pe de altă parte, problema originilor frontalităţii. S-a pretins adesea că poziţia frontală a personajelor ar fi fost împrumutată de la artele orientale, unde ea ar fi fost tradiţională de secole. La drept vorbind, aşa cum reiese din studiile recente ale domnilor E. Will, L. Budde, R. Bianchi Bandinelli şi G.

— Ch. Picard, dacă facem abstracţie de problema cu totul deosebită a statuilor în

rondebosse, pentru care frontalitatea a fost folosită firesc în toate artele, Asia anterioară şi Egiptul antic nu au aplicat, în afară de unele excepţii, decât principiul reprezentării din profil, în reliefuri şi în pictură. Frontalitatea va fi luat naştere în alte regiuni. Trebuie să ţinem seama îndeosebi de aporturile Greciei clasice care, cu grija sa faţă de libertate şi de adevăr, a juxtapus figuri din faţă şi din profil, desigur începând cu Polignot din Thasos, prin anii 460 – 450 î.e.n., tehnica picturii murale, mai suplă decât tehnica dăltuirii pietrei, fiind de natură să faciliteze asemenea inovaţii. Dar felurite arte populare au practicat de asemenea, fără îndoială independent unele de altele, o frontalitate sistematică şi convenţională: vom cita gravurile rupestre şi stelele[3] din Numidia, precum şi reliefurile italice. Formula avea avantajul de a reda imaginea cea mai clară, cea mai completă şi totodată cea mai demonstrativă a personajelor figurate: zei, regi, împăraţi, defuncţi şi donatori. Iată de ce, fiind atestată încă la sfârşitul epocii elenistice şi al Republicii romane, ea s-a răspândit, pentru reliefurile votive şi funerare, de-a lungul întregului Imperiu şi chiar mai departe, la părţi. În general reliefurile votive din Occident se deosebesc de cele din Orient nu prin folosirea frontalităţii, ci, la acestea din urmă, printr-un meşteşug mai iscusit, un simţ mai viu al jocului de lumini, o înţelegere

3 Stelă = monument monolit, sculptat sau cu inscripţie.

mai subtilă a fizionomiilor.

Într-un studiu asupra originilor picturii creştine din Orientul mediteranean nu se pot trece cu vederea frescele care au acoperit în întregime pereţii sinagogii de la Dura-Europos, datând din jurul anului 250 (*il. 1*). Ele sunt alcătuite din scene luate din Vechiul Testament, începând cu povestea lui Avraam, căruia Iehova i-a făgăduit binecuvântarea, până la povestea Esterei, care marchează repunerea în drepturi a Poporului ales, surghiunit şi deposedat. Ele ilustrează bunăvoinţa lui Dumnezeu faţă de poporul evreu şi, în acelaşi timp, neînduplecarea lui faţă de aceia care calcă stricta respectare a Legii. După toate aparenţele pictorii erau tributari manuscriselor ilustrate ale Bibliei sau povestirilor despre istoria sfântă, din care au putut să se inspire la rândul lor şi artiştii care lucrau pentru creştini. Iconografia Vechiului Testament în sinagoga de la Dura este deosebită de aceea din catacombele romane, care este mai simbolică şi mai concisă. Influenţa imperiului persan, căruia părţii îi anexaseră Dura în 113 î.e.n., redobândită apoi de trupele lui Lucius Verus, fratele lui Marc-Aureliu, în 165, se face mai ales simţită în folosirea costumului cu „pantaloni” la Artaxerxe, Faraon şi alte personaje, precum şi în reprezentarea unor cai viguroşi, care amintesc de caii de pe reliefurile regelui part Gotarze al II-lea (38 – 51), de la Behistun, şi ale întemeietorului dinastiei sasanide, Ardaşir I (224 – 241), de la Firuzabad. Nu putem spune dacă aceste elemente

iraniene au fost introduse la Dura, sau dacă figurau mai dinainte în manuscrisele din care s-au inspirat artiştii. Însăşi baza iconografiei este de origine greco-romană: tunicile bărbaţilor, costumele multor femei, echipamentul luptătorilor, arhitectura templelor cu peristil şi cu victorii înaripate ca acrotere, modelajul câtorva chipuri pe care artiştii au vrut să le trateze ca portrete, până şi un anumit simţ al mişcării, care se bănuie în dorinţa de a însufleţi modelele, dar care a devenit ţeapăn în execuţie, într-adevăr, stilul prezintă unele trăsături de influenţă populară, care au mai fost întâlnite la Dura în picturile din templul zeilor palmirieni şi din templul lui Zeus Theos, atribuite unei perioade care începe din a doua jumătate a secolului I e.n. şi se întinde până la începutul secolului al III-lea. În afara rigidităţii atitudinilor, aceste trăsături sunt: abandonarea iluziei spaţiale, absenţa volumului şi a greutăţii corpurilor, nepăsarea faţă de exactitatea anatomică, repetarea intenţionată a gesturilor, perspectiva «morală» conferind personajelor o înălţime în funcţie de importanţa lor, predominarea frontalităţii, un soi de detaşare hieratică a figurilor, şirurile lungi de personaje şi folosirea tonurilor plate. Ne aflăm în prezenţa unei arte care ţinteşte mai ales să-i instruiască pe credincioşi.

Miniaturile

Ilustrarea cărţilor fusese practicată în Egiptul faraonilor, cu deosebire pentru «cartea morţilor».

În epoca elenistică, atunci când dinastia Ptolemeilor a domnit la Alexandria, ea s-a extins şi asupra lucrărilor greceşti de erudiţie şi de literatură, începând, în privinţa acestora din urmă, cu poemele homerice. Nu posedăm niciun papirus ilustrat din această epocă, dar ni s-au păstrat unele care datează din secolele I – IV e.n.: scene cu personaje rapid schiţate – ca scenele minunilor din baptisteriul de la Dura – erau înserate în coloanele textului scris pe suluri (*rotulus* sau *volumen*) de papirus. Începând din secolul I e.n. se răspândeşte *codex*-ul alcătuit din alipirea mai multor foi de piele de animal sau foi de pergament (numit astfel pentru că principalul centru de fabricare a fost Pergamul): se foloseau mai ales pieile de viţel (*velin*). În Egipt s-au făcut şi codice de papirus. Copiile Bibliei au adoptat forma acestora. Codicele avea să înlesnească progresele artei miniaturilor; el îngăduia, într-adevăr, executarea unor miniaturi de proporţii mari, mai bine detaşate de text, ocupând o jumătate sau o pagină întreagă.

Evreii elenizaţi şi creştinii au ilustrat, în maniera păgânilor, unele copii ale cărţilor lor sacre şi povestirile pe care le scoteau din ele. Niciunul dintre aceste manuscrise anterioare secolului al IV-lea e.n. nu a ajuns până la noi, dar existenţa lor, foarte firească în curentul de idei al epocii, se deduce după diferite indicii: frescele din baptisteriul şi din sinagoga de la Dura o postulează în chip aproape necesar; manuscrisele

mai târzii presupun arhetipuri datând din această epocă. Şi, într-o scrisoare către Lucian, şambelanul lui Diocleţian, episcopul Theonas ne vorbeşte, la sfârşitul secolului al III-lea, despre luxoase manuscrise creştine scrise cu litere de aur pe pergament colorat cu purpură.

Marele centru al artei miniaturilor a fost mai întâi Alexandria, dar, de aici, această artă s-a răspândit în Siria, la Antiohia şi în interiorul ţinutului său, în Asia Mică şi la Roma, căpătând în aceste noi focare aspecte proprii; o întreagă parte a iconografiei bizantine a fost elaborată atunci.

Sculptura Printre feluritele ramuri ale artei, sculptura suscita mai mult spiritul de rezistenţă al creştinilor din primele veacuri, deoarece ea reprezenta în mintea lor tehnica prin excelenţă căreia i se datorau efigiile zeităţilor păgâne. Aceasta nu însemna că, în societatea în care trăiau, sculptura nu juca un rol foarte important astfel încât nu au izbutit să se abţină cu totul de a recurge la ea. Evitând să o folosească prea mult, ceea ce i-ar fi expus să cadă în păcatul idolatriei, ei au utilizat-o în scopul pe care i-l dădeau mai ales particularii, independent de stat şi de cetăţi, adică de a-i cinsti pe morţi, mai întâi prin stele funerare, mai apoi prin sarcofage.

Asia Mică, meleag câştigat printre primele la creştinism, pare să fi ocupat în acest domeniu un loc deosebit. Cea mai veche dintre stelele creştine cu subiect figurativ a fost descoperită în regiunea anticului Aizanoi, în Frigia (*îi. 3*). Epitaful ei

poartă data 179 – 180. Într-o atitudine strict frontală un anume Euthychios ţine în mâna dreaptă o pâine rotundă sacramentală, împărţită în patru printr-o cruce, şi în stânga un ciorchine de strugure agăţat de o cruce în forma *de rău*. La dreapta sa se văd un cosor şi nişte tăbliţe, la stânga 1111 bici şi un câine.

Şi arta sarcofagelor era pe atunci înfloritoare în Asia Mică, unde tradiţia ei deriva din frumoasele specimene sculptate la Xanthos, în secolul al V-lea î.e.n. Atelierele care au lucrat pentru păgâni au primit comenzi şi de la creştini. Dacă judecăm după stilul şi elementele peisajului, probabil că la Smirna, între 250 şi 280, a fost executat sarcofagul din La Gayole, ajuns în Galia prin Marsilia şi păstrat în biserica din Brignoles (departamentul Var) (*il. 4*). Motivele, care au căpătat un sens creştin, sunt împrumutate din arta păgână. Se atribuie de asemenea unui atelier din Smirna sarcofagul mai recent, din jurul anului 300, care a fost găsit la Mas d'Aire (pe râul Adour, în Landes) (*il. 2*). În centru se vede Bunul Păstor între o femeie (decedata) şi o fetiţă (sufletul ei?). La stânga, potrivit variantelor iconografice proprii Orientului mediteranean, trupul lui Lazăr este aşezat sub o arcadă şi Daniel, în groapa leilor, este îmbrăcat cu o tunică. La dreapta sunt suprapuse în chip semnificativ păcatul lui Adam şi al Evei şi răscumpărarea sa prin botez. Pe capacul sarcofagului se înşiruie jertfa lui Avraam, tămăduirea paraliticului, povestea lui Iona şi

aceea a lui Tobie cel tânăr scoţând inima şi fierea din peştele pe care l-a pescuit în Tigru. Aceste subiecte au fost tratate şi în pictură, în catacombele de la Roma; ele erau pomenite în rugăciunile funerare evreieşti şi creştine, enumerând exemple de mântuire datorate îndurării lui Dumnezeu.

În sfârşit creştinii au cioplit în *ronde-bosse* imaginea Bunului Păstor, sau a lui Orfeu cântând din ţiteră sub o cunună de animale, pentru a-l simboliza pe Hristos care îi atrage la sine pe păgâni. Aceste tipuri au supravieţuit până în secolul al V-lea. După Eusebiu (*îşi*, *eclez.*, VII; XVIII) ar fi existat la Panea, sau Cesareea Philippi, în Palestina, un grup alcătuit din două statui de bronz, reprezentând-o pe femeia bolnavă de doisprezece ani, originară din acest oraş, stând în genunchi dinaintea lui Hristos.

Partea întâi

DE LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÂNĂ LA INTERZICEREA ICOANELOR (720):

MUTAŢIILE CREATOARE

Răstimpul de patru veacuri pe care îl vom analiza aici este acela în care civilizaţia romană, împreună cu componentele sale elenistice, s-a transformat, în domeniul instituţiilor politice, ca şi în acela al activităţilor intelectuale şi artistice, în civilizaţie bizantină.

SITUAŢIA ISTORICĂ

Măreţia

Imperiului şi a capitalei sale

Secolul al IV-lea cunoscuse încă şi mai adesea, sub urmaşii lui Constantin, împărţirea efectivă a puterii între cei doi Augusti, unul domnind la Trier sau la Milano, celălalt la Constantinopol sau mai degrabă la Antiohia, oraş de o vechime mai prestigioasă şi de unde se puteau organiza mai lesne expediţii la graniţa persană.

În secolul al V-lea, soarta celor două părţi ale Imperiului apucă pe căi diferite, prin faptul că barbarii cuceriseră Apusul, pe când Răsăritul, unde făcuseră incursiuni, izbutea să îşi apere independenţa. Numărul şi importanţa construcţiilor din această epocă dovedesc că ea a fost mai puţin tulburată decât am putea crede dacă îi citim pe istorici, care s-au străduit mai ales să fixeze amintirea luptelor împotriva barbarilor. Monumentele, în mare parte ajunse astăzi în ruină, ne lasă despre Imperiul bizantin imaginea unui stat înfloritor şi prosper până în nordul

Balcanilor. Începând cu Teodosie I (379 – 395), împăraţii îşi statorniciră reşedinţa la Constantinopol. Oraşul căpătă o asemenea extindere, încât, sub nepotul său, Teodosie al II-lea (408 – 450), a fost nevoie să se deplaseze zidul de incintă cu 1.200 în la vest de acela care fusese ridicat de Constantin.

Epoca lui Iustinian

Marile mutaţii s-au săvârşit sub domnia lui Iustinian (527 – 565), acel ilir a cărui limbă

maternă era latina şi care a putut fi considerat totodată ca ultimul dintre împăraţii romani şi primul dintre împăraţii bizantini. El a pus să se sistematizeze dreptul roman preexistent într-un cod celebru, scris în latină, dar decretele noi pe care le-a promulgat după anul 534 au fost întocmite în limba greacă, pentru a li mai bine înţelese de populaţia Imperiului. El a reorganizat administraţia şi a înzestrat biserica cu o legislaţie disciplinară, care se mai păstrează încă şi astăzi. Având simţul măreţiei şi gustul fastului, a sporit numărul construcţiilor religioase, civile şi militare în capitală şi în provincii, şi a ridicat la un înalt nivel de splendoare ceremoniile de la curte.

În desăvârşirea operei sale Iustinian a suferit influenţa Teodorei. Născută în Cipru, sau în Siria, Teodora, datorită originii sale populare şi orientale, ca şi anilor tumultuoşi ai tinereţii petrecuţi la Constantinopol, Antiohia şi Alexandria, înţelegea mai bine decât soţul ei, împăratul, unde se aflau forţele în care sălăşluia viitorul Imperiului. Mai nostalgic decât ea faţă de trecutul acelui *Imperium Romanům*, a cărui integritate năzuia să o restaureze, şi întărit în acest ţel de membrii aristocraţiei senatoriale, Iustinian să vii şi marea greşeală din cursul domniei sale trimiţându-şi generalii să recucerească provinciile apusene. Din aceste războaie, care durară douăzeci de ani şi care îi îngăduiră să redevină stăpân peste Italia, Africa de nord şi sudul Spaniei, Imperiul ieşi sărăcit şi

istovit, în faţa ameninţărilor exercitate

De asemenea Iustinian a luat măsuri pentru ca religia creştină să poată desăvârşi înlăturarea păgânismului, care îşi păstra puterea de seducţie asupra multor minţi cultivate şi se menţinea în unele locuri, la ţară. În anul 529 el porunci să se închidă Şcoala din Atena, care rămăsese credincioasă inspiraţiei păgâne, şi acordă întreaga sa protecţie Universităţii din Constantinopol, care era creştină. Interzise păgânilor şi ereticilor să fie dascăli pe întreg teritoriul Imperiului. Porunci convertirea în masă a ultimilor păgâni şi îi supuse «dragonadelor».

asupra lui de slavi şi de perşii sasanizi, în aşteptarea acelora de mai târziu ale arabilor.

Creştinarea Imperiului şi rămăşiţele păgânismului

Sub domnia lui literatura a devenit cu totul creştină şi a făurit genuri noi: teologie, lucrări de ascetism datorate unor călugări, imnuri religioase, ca acelea ale lui Romanos Melodul. Dar cărturarii au continuat să se adape din operele literaturii antice. Într-adevăr, în afara ataşamentului faţă de un trecut care îşi păstrase prestigiul, trebuinţa pe care o avea Imperiul bizantin de a dispune, în administraţie, de slujbaşi instruiţi, care erau formaţi în şcoli publice, a contribuit la menţinerea în cultura bizantină a unui întreg sector laic. Situaţia era astfel cu totul deosebită de aceea existentă în Apus, unde decăderea vieţii urbane şi ignoranţa cârmuitorilor barbari au silit cultura să

se refugieze în mănăstiri.

Trăsăturile specifice ale creştinismului bizantin

Creştinismul bizantin prezintă două trăsături caracteristice: proliferarea ere ziilor şi cezaro-papismul. Aplicând tainelor credinţei gustul speculaţiilor intelectuale, care nu încetase să îl însufleţească timp de peste un mileniu, de la presocratici la neopitagoricieni, Răsăritul grec sau elenizat a înlesnit apariţia ereziilor. Contrastul este deplin cu ceea ce s-a denumit atonia Apusului, care nu manifestase niciodată o înclinaţie profundă faţă de speculaţiile filosofice. Constantin a socotit prudent să îl trimită în surghiun tocmai la Trier pe înflăcăratul patriarh al Alexandriei, Atanasie, combatant împotriva ereziei preotului Arie, adică arianismul, care îl subordona Tatălui pe Fiu.

Următoarea mare erezie a fost nestořianismul, născut în Siria şi apărat de patriarhul din Constantinopol, Nestorie (428 – 431), fost preot la Antiohia. Ea dădea întâietate, după întrupare, naturii omeneşti a lui Hristos, faţă de natura lui divină, şi pretindea că Maria nu trebuie numită Theotokós (născătoare de Dumnezeu), ci Maica lui Hristos.

Dimpotrivă, monofizitismul punea pe primul plan natura divină a lui Hristos. Ortodoxia[4], care afirma uniunea celor două naturi ale lui Hristos, a

4 Nu în sensul actual de confesiune, ci în cel etimologic de « dreaptă credinţă ».

predominat în ţările unde se vorbea limba greacă, la Constantinopol, în Grecia propriu-zisă şi în Asia Mică adânc elenizată, unde au avut loc cele două concilii care au definit dreapta credinţă, la Niceea (325) şi la Efes (431). În schimb, monofizitismul a triumfat în Egipt şi în Siria, unde răspundea aspiraţiei către neatârnare a patriarhilor şi a populaţiilor. Prin ruptura de biserica greacă, el a favorizat dezvoltarea limbilor autohtone, copta şi siriană, în liturghia şi în literatura acestor ţări.

Ereziile provocară prin reacţie ingerinţa împăraţilor în problemele de doctrină ale bisericii. Aceste intervenţii în controversele teologice au primit numele de cezaro-papism. Rămaşi credincioşi concepţiei antice despre monarh, ale cărui puteri se întindeau asupra tuturor domeniilor, cuprinzând şi îndrumarea treburilor religioase, împăraţii înţelegean să aducă ei înşişi o soluţie la problemele puse, cu atât mai mult cu cât constatau că ereziile iscau adevărate răzmeriţe şi îngăduiau forţelor care le erau potrivnice să se afirme.

Bizanţul şi Persia sasanizilor

Bizanţul nu vedea în faţa sa decât un singur stat care i se părea civilizat şi demn de a fi tratat pe picior de egalitate: imperiul persan al sasanizilor, care pozau în continuatori ai ahemenizilor. La începutul secolului al VII-lea, istoricul Teofilact Simokatta scria că oraşele Constantinopol şi Cresiphon, capitala sasanizilor, erau «asemenea celor doi ochi ai lumii», şi cei doi

împăraţi se calificau drept fraţi. Conflictele de graniţă şi de influenţă care îi învrăjbiseră pe părţi şi pe romani se reînnoiră sub sasanizi şi bizantini. După ce în secolul al V-lea se respectase o încetare a ostilităţilor, datorită ameninţării barbarilor care se exercita şi asupra unora şi asupra celorlalţi, războiul se aprinse din nou între perşi şi bizantini, mai întâi sub Anastasie, începând din 502, apoi sub Iustinian, în 527, cu intervale de răgaz mai mult sau mai puţin prelungite. La începutul secolului al VII-lea, Chosroe al II-lea Victoriosul (590 – 628) puse imperiul în mare primejdie. El cuceri o bună parte din Anatolia, din Siria, din Palestina şi din Egipt. În 615 şi în 626 trupele sale înaintară până la Calcedonia, în faţa Constantinopolului. Stăpân pe Ierusalim, el aduse la Cresiphon, ca un trofeu, cea mai de preţ dintre relicve, Sfânta Cruce pe care bizantinii o socoteau ca principalul agent aducător de victorii, Ileraclius (610 – 07*!), chemat la tron spre a redresa situaţia, porni în Asia o campanie, finanţată de biserică, ce căpătă înfăţişarea unei cruciade împotriva duşmanilor ortodoxiei. La capătul unui şir de victorii, el nimici armata persană în apropiere de Ninive, în 627. După ce îşi sărbători triumful la Constantinopol readuse Sfânta Cruce la Ierusalim.

Aceste conflicte au minat însă capacitatea de rezistentă a celor două imperii în faţa noilor primejdii care le ameninţau. În Italia recucerită de Iustinian apăruse încă din anul 568 unul dintre

rele mai de temut popoare aşa-zis barbare, longobarzii, care, semănând groaza pretutindeni în jurul lor, puseră stăpânire pe Italia de nord şi pe Toscana şi tntemeiară ducate independente la Spoleto şi Benevento. Slavii, a căror ameninţare s-a făcut simţită încă de la sfârşitul secolului al V-lea, trecură peste Dunăre în valuri succesive, începând din a doua jumătate a secolului al \ I-lea, şi se statorniciră în masă în Balcani, distrugând numeroase oraşe în calea lor. Se pare că au prădat Atena în jurul anului 580. Ei se răspândiră până în Pelopones, unde cei mai mulţi s-au lăsat asimilaţi treptat de administraţia bizantină. Croaţii şi sârbii se statorniciră, cu învoiala lui Heraclius, cam pe aceleaşi teritorii pe care le ocupă şi astăzi şi recunoscură autoritatea împăratului de la Constantinopol. Această prezenţă a slavilor a fost, după expresia profesorului Lemerle, «ca o pană înfiptă între est şi vest». Prin anii 670, bulgarii, popor de origine turco-tătară, trecură Dunărea, sub conducerea hanului lor Asparuh şi întemeiară la sud de acest fluviu un regat în care, alcătuind o aristocraţie puţin numeroasă, s-au lăsat slavizaţi de către populaţiile asupra cărora îşi impuseseră puterea. Împotriva acestor vajnici luptători Bizanţul va fi nevoit să poarte războaie lungi şi sângeroase.

Cuceririle longobarzilor, *slavilor şi arabilor*

Cele mai grave pierderi teritoriale Le-a suferit Imperiul bizantin de pe urma arabilor care, între 633 şi 642, cuceriră bogatele provincii Siria,

Palestina, Mesopotamia şi Egipt, unde au fost adesea primiţi ca nişte eliberatori de către eretici şi evrei, asupriţi de autocraţia bizantină. Au avut însă nevoie de douăzeci de ani pentru a birui

Imperiul sasanid. Continuându-şi înaintarea spre nord, au pus stăpânire pe Cirenaica, Tripolitania şi Tunisia. În mai multe rânduri făcură incursiuni de jaf în Asia Mică. Intre anii 674 şi 678 flota lor apăru în fiecare an, primăvara şi vara, în faţa oraşului Constantinopol, dar ea a putut fi respinsă graţie «focului grecesc». Imperiul era limitat la teritoriile sale de limbă greacă: Anatolia, Grecia continentală şi insulară, la care se adăugau Sicilia, sudul Italiei, regiunea Romei şi exarhatul Ravennei.

Imperiul soldaţilor şi al călugărilor

Structura statului bizantin s-a modificat atunci în chip profund. Pentru a rezista mai bine atacurilor întreprinse de duşmani, urmaşii lui Heraclius, renunţând la vechiul principiu al separării puterilor – civilă şi militară

— Au instituit regimul *themelor* (corpuri de armată), circumscripţii administrate de strategi şi unde li s-au dat soldaţilor pământuri în arendă, cu titlu ereditar, în schimbul unui serviciu, de asemenea ereditar, în armată. Sistemul mercenarilor recrutaţi în ţări străine a fost înlocuit cu acela al *stratioţilor*, legaţi de pământ şi cu atât mai mult interesaţi în apărarea lui. În acelaşi timp, biserica ortodoxă, scăpată de sectele eretice care înfloreau pe teritoriile cucerite de arabi, îşi întinse

înrâurirea asupra statului, şi monahismul căpătă o mare dezvoltare. După justa formulare a profesorului G. Ostrogorski, Bizanţul deveni «un imperiu al soldaţilor şi al călugărilor».

Înfrângerile pricinuite de arabi şi sosirea unor refugiaţi veniţi din provinciile cucerite provocară, în cursul celei de-a doua jumătăţi a secolului al VII-lea, sub urmaşii lui Heraclius, o profundă nemulţumire în toate straturile societăţii bizantine, iscând răzmeriţe, încercări de uzurpare şi de asasinare a împăraţilor sau a pretendenţilor. A fost într-adevăr o epocă «de luptă, de foc şi de sânge», prea puţin prielnică înfloririi literaturii şi artelor plastice.

Forţa de tntrurire a Imperiului

Dar, chiar şi în cele mai grele clipe, Imperiul bizantin nu încetă să păstreze o mare forţă de influenţă asupra popoarelor învecinate. Prin coloniile sale de la Bosforul Cimerian (astăzi Kerci) şi Chersones, în Grimeea, unde continua activitatea vechilor colonii ale Miletului, avusese relaţii comerciale neîntrerupte cu căpeteniile goţilor, hunilor şi avarilor din Rusia meridională, cărora le exporta articolele sale de lux, cumpărând de la ei blănuri şi piei. La începutul secolului al V-lea, trăsese profit de pe urma tulburărilor care marcaseră sfârşitul dinastiei arsacizilor, pentru a-şi impune suzeranitatea în vestul Armeniei, restul acesteia căzând în mâinile sasanizilor. Imperiul îşi exercita influenţa chiar şi mai departe, în regatul Lazica (Georgia apuseană),

în sudul Arabiei, numită din cauza pământului ei roditor «Arabia fericită», se aliase în secolul al VI-lea cu gasanizii creştini. Regatele creştine din Nubia şi din Etiopia se inspirau după modelele pe care le propunea Bizanţul. Longobarzii, slavii şi arabii s-au grăbit să facă de la el o mulţime de împrumuturi, spre a se afirma ca naţiuni civilizate. În acest Imperiu, Constantinopolul se arăta a fi nu numai centrul politic, ci şi artistic.

1. ARHITECTURA ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Evocând sfârşitul persecuţiilor şi reîntoarcerea păcii pentru creştini, sub domnia lui Constantin, Eusebiu scria: «O nespusă bucurie şi o divină fericire răspândeau toate edificiile care cu puţin mai înainte fuseseră dărâmate de nelegiuirea tiranilor şi care renăşteau oarecum ca după o lungă şi de moarte pustiire. Vedeai cum bisericile se ridică din ruinele lor până la o înălţime nemărginită şi cum strălucesc mai vârtos decât bisericile care fuseseră nimicite… în afară de asta ne-a fost dat să vedem priveliştea pe care toţi o aşteptau şi o doreau: slujbe de prăznuire în fiecare oraş, târnosirea unor biserici de curând zidite, adunări ale episcopilor întruniţi în acest scop, îmbulzeala credincioşilor veniţi din depărtări şi de pretutindeni.» {*îşi, eclez.*, X; II, 1 şi III, 1.) Această activitate constructivă se prelungi până la mijlocul secolului al VI-lea. Antichitatea greco-romană nu pare să fi cunoscut un moment asemănător nici prin durata, nici prin amploarea

străduaniilor. Tradiţia arhitecturală a Imperiului roman, atât de bogată în experienţe tehnice şi atât de rodnică în edificii de dimensiuni impunătoare, bine adaptate menirii lor, punea la dispoziţia creştinilor feluritele tipuri de clădiri de care aveau nevoie. Şi rămâi izbit de bogăţia soluţiilor pe care bizantinii, datorită acestei moşteniri, le-au adus problemelor care li se puneau.

BAZILICILE CU ŞARPANTĂ

Esenţa acestor probleme era construirea unor edificii pentru adăpostirea adunărilor de credincioşi care luau parte la liturghiile euharistice. Or, romanii folosiseră bazilicile ca locuri de întrunire, mai ales pentru confreriile religioase şi pentru audienţele imperiale. Am văzut mai înainte că şi creştinii recurseseră la ele în cea de-a doua jumătate a secolului al III-lea. Tipul bazilical a fost astfel adoptat în chip firesc de către biserică, în vremea lui Constantin. El s-a răspândit cel mai mult în secolele al IV-lea şi al V-lea, din Spania până în Mesopotamia şi din Armenia până în Egipt. În secolul al VI-lea a intrat în competiţie şi, treptat, a fost înlocuit în Orientul mediteranean de edificiile cu cupolă, dar fără ca el să dispară cu desăvârşire. În schimb s-a menţinut în chip aproape exclusiv în Occident, contribuind astfel la deosebirea acestuia de provinciile răsăritene.

Bazilicile erau săli dreptunghiulare, cel mai adesea împărţite în lungime în trei nave, prin două şiruri paralele de suporţi, de obicei coloane,

uneori stâlpi. L'nele, mai impunătoare, aveau cinci, sau chiar şapte şi nouă nave. Altele, mai modeste, se reduceau la o singură navă. Acoperişul, în două ape deasupra navei centrale şi cu o singură pantă deasupra navelor colaterale, se sprijinea pe o şarpantă, ca la majoritatea edificiilor de tradiţie greacă. Iată de ce aceste bazilici sunt numite «elenistice», pentru a le deosebi de bazilicile boltite, mai rare, din Orientul apropiat. De obicei bazilicile erau prevăzute, pe una din laturile scurte, cu o absidă semicirculară, sau poligonală, al cărei nivel de călcare era mai ridicat. Ea era situată spre apus în cele mai multe dintre bisericile ctitorite de Constantin, precum şi în bazilicile din Tripolitania şi în multe din Africa proconsulară: fără îndoială în aceasta se poate vedea o persistenţă a obiceiului după care, în templele păgâne, intrarea era aşezată spre răsărit. Dar, începând cu secolul al IV-lea, absida a fost amenajată la răsărit, uneori cu devieri spre nord sau spre sud. Orientarea aceasta s-a impus până la urmă. Motivul nu constă – aşa cum s-a spus adeseori – în intenţia de a se orienta absidele în direcţia locurilor sfinte. Explicaţia ar putea fi valabilă fără îndoială în ţările din apus şi în Grecia, dar nu în Siria şi nici în Palestina. La drept vorbind, această practică avea drept scop de a îngădui credincioşilor să se roage cu faţa spre acel punct al cerului de unde răsărea soarele, după un vechi obicei din vremurile păgânismului. Multe texte întăresc această afirmaţie şi *Didascalia*

Apostolilor adăuga că Fiul Omului va apărea dinspre răsărit la Judecata de Apoi. Liniile arcuite ale absidei, atât în planul semicircular, cât şi la bolta în semicalotă ce se ridica deasupra ei, atrăgeau privirile încă de la intrare şi scoteau în evidenţă locul predominant pe care ea îl ocupa în economia edificiului. Când episcopii şi-au instalat aici jilţurile (*catedra*), ei au urmat exemplul oferit de judecători şi de împăraţi care, în bazilicile civile păgâne, şedeau în acelaşi loc, în *tribunal*. Multe clădiri de cult ale păgânismului roman, cum ar fi bazilica neopitagoreică de la Porta Maggiore (Roma) sau *Basilica Crepereia* (sanctuarul Lupercalilor), avuseseră şi ele o absidă. Bolta în semicalotă a apărut ca simbol al bolţii cereşti. În bazilicile decorate cu picturi aici se află subiectul principal, cu caracter teofanic.[5]

Altarul era aşezat, după regiuni, în absidă sau în faţa ei, în nava centrală. Deasupra lui se ridica un baldachin de piatră, de lemn, sau de metal, numit *ciborium*, şi alcătuit din patru sau mai multe coloane purtând un acoperiş cu cupolă.

— De la *tribuna*. În greceşte echivalentul este *berna*, termen folosit pentru altar.

cu calotă sferică, boltit, în semicilindru, sau piramidal. Originea ciboriului se află în obiceiurile practicate în regatele asiatice din Orientul-Apropiat, unde slujise mai întâi la apărarea suveranului de arşiţa soarelui sau de intemperii.

---

5 Theo fa nie = apariţie divină.

De la această funcţie, el căpătă valoarea unui simbol cosmic, acoperişul său arcuit evocând cerul. Într-un chip mai general, el apare ca un semn menit să sublinieze caracterul sacru sau onorific al personajului, sau al obiectului pe care îl adăposteşte. În epoca romană a fost aşezat deasupra tronului împăraţilor, deasupra statuilor unor zei sau eroi, deasupra unor altare, morminte, sarcofage, sau chiar a unor izvoare. Creştinii au continuat să-i dea aceleaşi întrebuinţări.

În faţa bazilicii se întindea o curte înconjurată de porticuri, numită *atrium*, unde credincioşii se adunau să asiste la diferite ceremonii cu caracter funerar şi unde marii penitenţi, cărora le era interzis accesul în biserică, stăteau spre a implora îndurarea celor care pătrundeau în edificiu, înainte de a intra în biserică, credincioşii se spălau aici pe mâini şi adesea pe picioare, într-un bazin, sau *phiala*, simbolizând astfel, prin curăţenia trupului, cea a sufletului, după un rit de abluţiune care fusese practicat mai înainte la păgâni şi la iudei şi care s-a perpetuat în Islam. Aceste *atria* nu sunt decât aplicarea la arhitectura creştină a formulei curţilor cu porticuri, folosită încă mai demult în arta păgână, mai ales în faţa marilor temple romane.

Unele biserici din Italia, din Grecia şi din Asia Mică erau înzestrate cu un transept, adică un dreptunghi transversal, înscris ori depăşind mai mult sau mai puţin cadrul pereţilor laterali, care se interpunea între nave şi absida bisericii.

Funcţia exactă a acestui element de arhitectură ne scapă. Existenţa lui în bisericile unde se celebra un cult deasupra unui mormânt sau a unor relicve – ca Sfântul Petru (San Pietro) sau Sfântul Pavel din afara zidurilor (San Paolo fuori le mura) de la Roma, bazilica «martirium» numită Mănăstirine, de lângă Salona, în Dalmaţia, Sfântul Mina în

Egipt, Sfântul Dumitru de la Salonic şi bazilica de la poarta Kenchreos, din Corint – i-a îndemnat pe unii cercetători să creadă că la început el era menit să înlesnească mişcarea clerului şi a credincioşilor în jurul locului consacrat de o prezenţă sfântă. Dar el mai este întâlnit şi în alte bazilici, ceea ce a dus la presupunerea că datorită lui se găsise o formulă comodă pentru alte scopuri, aşa cum ar fi celebrarea ritualurilor care însoţeau aducerea ofrandelor în natură de către credincioşi şi din care diaconii alegeau plinea şi vinul pentru jertfa euharistică oficiată pe altarul învecinat.

Tipul general pe care l-am definit mai înainte comportă unele variante, după epoci şi mai ales după locurile unde a fost construit. Diversitatea provinciilor care alcătuiau Imperiul bizantin s-a reflectat în arhitectură, ca şi în celelalte ramuri ale artelor, şi poate mai mult încă, deoarece arhitectura era tributară resurselor locale de materiale, care impun o continuitate în procedee. Arheologii deosebesc mai multe «şcoli» regionale. Nu voi pomeni aici decât şcolile cele mai net caracterizate. În această străduanie de clasificare

geografică este important să nu se piardă din vedere că arhitecţii, mai ales cei vestiţi, au putut fi chemaţi să realizeze unele construcţii, datorate mărinimiei unor împăraţi, în afara regiunii unde lucrau de obicei. În plus, anumite caracteristici proprii unei şcoli sau alteia se modifică de-a lungul timpului, sub înrâurirea feluritelor împrejurări.

Bazilicile lui Constant în

Nu putem decât regreta dispariţia marilor bazilici ridicate de Constantin, dintre care unele, după cât se pare, nu au fost terminate decât de t i i i săi. Dar, în linii mari, ne putem face o idee despre aspectul celor mai multe dintre ele, datorită informaţiilor căpătate prin săpături sau din texte. Aproape toate erau bazilici mari cu cinci nave, precedate de un atrium cu patru porticuri, fie că e vorba de catedrala de la Koma, construită între anii 312 şi 319 şi numită mai târziu Sfântul Ioan din Lateran (S. Giovanni în Laterano), fie că e vorba de biserica martirială Sfântul Petru, de bazilica Sfântului Mormânt din Ierusalim, inaugurată din anul 335(*plan 1*), de cea a Naşterii din Betleem, sau de cea de pe Muntele Măslinilor. Nu cunoaştem exact planul bazilicilor construite de Constantin, sau de fiul său Constanţiu (337 – 361) la Constantinopol: bisericile închinate Păcii divine (Sfânta Irina) şi Sfinţilor Apostoli, care au dispărut amândouă pradă flăcărilor, în timpul răscoalei Nikă, din ianuarie 532, ca şi Marea Biserică, în curând închinată înţelepciunii divine

(Sfânta Sofia), târnosită la 15 februarie 360, dar care avea să fie parţial distrusă în cursul unei răzmeriţe iscăle de surghiunirea sfântului Ioan Gură-de-Aur, în 404, înainte de a pieri şi ea în incendiul provocat de răscoala Nikă. Se presupune că această primă biserică Sfânta Sofia fusese şi ea o bazilică cu cinci nave. Spre deosebire de bisericile de la Roma şi de aceea a Naşterii de la Betleem, bazilica Sfântului Mormânt avea, după descrierea lui Eusebiu, tribune deasupra navelor laterale. Poate la fel fusese construită şi Sfânta Sofia. Vom vedea, într-adevăr, că tribunele constituie o trăsătură caracteristică a bisericilor monumentale de la Constantinopol şi din Grecia. În capitala Imperiului ele permiteau împăratului şi dregătorilor din jurul său să asiste la slujbe dominând în acelaşi timp mulţimea de credincioşi şi să primească acolo împărtăşania din mâinile patriarhilor sau ale altor preoţi. Poate acesta era rolul care li se atribuia încă de la început la Sfânta Sofia şi astfel am putea vedea în acest element arhitectonic un efect al artei aulice din capitală. Vom mai nota că, deşi biserica Sfântului Mormânt a fost construită de un arhitect numit Zenobius care, judecând după numele său, putea fi sirian, Constantin a trimis un preot din Constantinopol, Eustaţiu, spre a-l îndruma şi supraveghea. În sfârşit vom releva că tribune existau şi în bazilicile păgâne din oraşele Asiei Mici, a cărei influenţă s-a exercitat asupra tinerei capitale, în «Museion»-ul din Efes, precum şi în bazilica aflată în Agora din

Smirna.

În afara marilor biserici întemeiate la Constantinopol şi a unor edificii care s-au inspirat din ele, mai mult sau mai puţin direct, marea majoritate a bazilicilor aveau trei nave.

Constantinopol

Aproape toate bazilicile de la Constantinopol, cunoscute din texte, au dispărut. În general, ele par să fi avut un nartex şi un atrium şi să fi fost înzestrate cu tribune deasupra colateralilor. Ne putem face o idee despre ele după bazilica Sfântul Ioan din Studion, care a fost ridicată de patriciul Studion, în 463, ca biserică parohială, pe un teren care îi aparţinea, în cinstea patronului său, sfântul Ioan Botezătorul (*plan 2*; *îi. 5*). Biserica era precedată de un atrium cuprins între trei porticuri, la vest, la nord şi la sud, pe când în bisericile de la Roma şi din Palestina atriumul era înconjurat de o galerie pe cele patru laturi ale sale. La Constantinopol porticul de est al atriumului s-a transformat într-un nartex, prin închiderea cu ajutorul unor pereţi şi uşi a spaţiilor dintre coloane care dădeau spre curtea centrală. Nartextul, sau pronaosul, este unul dintre elementele cele mai tipice ale arhitecturii de la Constantinopol şi din Grecia. Numele îi vine de la faptul că forma lui alungită seamănă cu tulpina plantei *fierula nartheca*. Aici catehumenii (cei ce erau instruiţi prin viu grai în vederea primirii botezului) şi anumite categorii de penitenţi asistau la prima parte din slujbă la care erau admişi; apoi

erau lăsaţi să plece, după un ritual ce pare să se fi păstrat, cel puţin în anumite regiuni, până la Iustin al II-lea (565 – 578), înainte de începerea slujbei pentru creştinii care primiseră botezul şi care numai ei singuri puteau lua parte la euharistie. În acel moment, la biserica Sfântul Ioan din Studion (şi la edificiile asemănătoare) se închideau uşile dintre nartex şi nave, pentru a ascunde privirii neiniţiaţilor celebrarea sfintelor taine. Nava centrală era despărţită de colaterale prin două şiruri de câte şapte coloane de marmură verde invirstată cu negru, pe care se sprijinea o arhitravă în platbandă, după modelul antic, în locul arcadelor folosite în general în alte părţi; acest lucru dovedeşte un gust conservator, întâlnit şi în alte domenii ale activităţii artistice din capitală. Peste navele laterale şi peste nartex se ridicau tribune destinate femeilor şi care, din această pricină, erau numite ginecee. Partea terminală de la est se încheia cu o absidă semicirculară în interior, iar în exterior având trei laturi, după un tip care a apărut la Constantinopol în secolul al V-lea şi s-a răspândit de aici în restul imperiului, mai ales începând cu domnia lui Iustinian. Apareiajul zidurilor este făcut din asize de piatră cioplită! n unghiuri drepte alternând cu straturi de cărămizi: acest tip de apareiaj pare să fi luat naştere şi să se fi dezvoltat în Asia Mică, sau cel puţin în bazinul Mării Egee, în secolul al III-lea e.n. ÎI regăsim, de pildă, în acea parte a zidurilor cetăţii Niceea construită de Claudiu II

Gotul (258 – 269) în edificiile lui Diocleţian din Nicomedia şi în construcţiile lui Galeriu din Salonic. Într-un oraş nou, care nu avea tradiţii arhitecturale proprii, arhitecţii şi zidarii preluau procedeele de construcţie din regiunile învecinate.

Grecia «Şcoala» greacă ne este cunoscută printr-un număr impresionant de monumente, datând în majoritatea lor din secolul al V-lea (*plan 3*). Atriumul era înconjurat de porticuri la vest, la nord şi la sud, dar nu şi la est, unde era închis cu peretele plin al nartexului, de care era adeseori lipită fiala destinată abluţiunilor. Nartexul comunica cu atriumul numai prin uşi ce dădeau spre galeriile laterale. La est se deschidea spre cele trei nave. Golul prin care se intra în nava centrală era adesea împărţit în trei, prin coloane, formând acel *tribelon*, numit astfel pentru că cele trei intercolonamente erau acoperite cu draperii (*vela*, *bela*) *y* ferind astfel de privirile catehumenilor partea din liturghie la care aceştia nu puteau asista. În numeroase bazilici, peste colaterale şi peste nartex se ridicau tribunele. Pereţii erau construiţi din asize de bolovani, destul de grosolan ciopliţi, alternând cu straturi de cărămidă, mai puţin numeroase decât la Constantinopol şi mai distanţate între ele: în Grecia piatra se găseşte mai din abundenţă decât în regiunea Constantinopolului.

S-au păstrat, în Grecia, două biserici, care oferă un bun exemplu în privinţa aspectului acestui gen de edificii. Este vorba de biserica

Fecioarei-Acheiropoietos (*îi. 6*) şi de Sfântul Dumitru de la Salonic, aparţinând amândouă secolului al V-lea. Prima, închinată Maicii Domnului, a primit mai târziu numele de *Acheiropoietos*, deoarece acolo se păstra o icoană a Mariei, despre care se pretindea a fi de provenienţă miraculoasă, adică *nefăcută de mâna omului*. Acoperişul originar al navei centrale a fost coborât în cursul veacurilor şi, din această cauză, ea a pierdut etajul de ferestre care luminau nava mediană, aşezate pe laturile lungi, deasupra acoperişului cu un singur versant al colateralelor.

Cu cele cinci nave ale sale, bazilica construită în a doua jumătate a secolului al V-lea întru cinstirea sfântului Dumitru pare încă şi mai impunătoare. Parţial distrusă de foc sub domnia lui Heraclius în jurul anului 630, şi reconstruită îndată după aceea, ea a mai avut de suferit de pe urma cumplitului incendiu, care, în 1917, a prefăcut în cenuşă centrul oraşului. Din fericire, pereţii exteriori au fost feriţi pe mari porţiuni, dar interiorul a fost groaznic vătămat. Reconstruită începând din 1926, biserica a fost redată cultului în 1948.

Siria

Intensa activitate arhitecturală care s-a desfăşurat în epoca romană în provincia Siria, cea mai înfloritoare din întreg imperiul, a fost continuată şi în vremea bizantinilor. Atunci ţara şi-a sporit exporturile de ulei şi extinderea culturilor de plante oleaginoase a favorizat apariţia unor noi

aşezări, care aveau nevoie de biserici. Nu a existat aici vreo ruptură între arhitectura pagină şi arhitectura creştină. De la una la cealaltă s-au transmis, fără soluţie de continuitate, simţul monumentalului şi tehnica zidăriei cu piatră de talie, cu grijă îmbinată. Bazilicile din Siria de nord sunt, foarte numeroase şi mai bine păstrate decât cele din Grecia. Ele datează în mare parte din secolul al V-lea, dar unele dintre ele, după mărturia inscripţiilor votive, au fost zidite în secolul al IV-lea (*plan 4*). Bazilicile nu erau precedate de un atrium la vest, ci de o curte la sud, potrivit unui plan adoptat după acela al caselor din Siria antică, aceste curţi substituindu-se astfel corpului septentrional al locuinţei. La est, ele se terminau printr-un sanctuar tripartit, în care absida centrală şi cele două încăperi pătrate care o flancau erau înscrise în planul dreptunghiular printr-un perete-fundal rectiliniu. Ele moşteniseră această trăsătură de la templele păgâne, cum ar fi *Tyhaia* (templele Fortunei) din Es Sanamein şi din Mismiyeh, unde această soluţie a fost inspirată de gustul faţă de un plan armonios, împletit cu dorinţa de a nu lăsa să se vadă din afară nişa unde se afla statuia destinată cultului. Începând din secolul al V-lea, ca regula generală, încăperea laterală de la nord se deschidea spre nava laterală printr-o uşă cu ancadrament drept, comunicând astfel şi cu absida; încăperea dinspre sud se deschidea spre colaterala adiacentă printr-o arcadă. Aceasta

trebuia să sublinieze caracterul sacru al încăperii care era o capelă unde se păstrau unul sau mai multe relicvării de piatră, având forma sarcofagelor şi în care se turna ulei, pe care credincioşii îl luau în fiole, după ce acesta se prelinsese peste sfintele moaşte. Încăperea dinspre nord slujea la păstrarea obiectelor liturgice. În majoritatea cazurilor aceste biserici nu erau prevăzute cu tribune şi ştim din texte că femeile stăteau în nave în spatele bărbaţilor, în aşa fel încât aceştia să 1111 le poată privi. Din nefericire 1111 cunoaştem marile biserici din Antiohia care au putut servi ca model pentru acest tip de bazilică. În cursul secolului al V-lea, arhitecţii din Siria se dovediră mai îndrăzneţi: nava mediană deveni mai lată, mai înaltă şi mai bine luminată, spaţiile dintre coloane se măriră, absida se adânci.

Siria ar fi lâncezit poate în repetarea monotonă a acestor formule tradiţionale, dacă noi elemente arhitecturale n-ar fi fost introduse ca urmare a iniţiativei luate de împăratul Zenon (474 – 491) de a construi o biserică de o mărime neobişnuită, la Telanissos (Kalat Semăn), în jurul stâlpului pe care sfântul Simeon îşi dusese viaţa de ascet timp de patruzeci şi doi de ani, între 417 şi 459 (*il. 9*). Lucrările de construcţie au durat aproximativ din 476 până în 490, dându-se astfel de lucru la mii de muncitori veniţi din diferite părţi ale Orientului bizantin. În jurul unui octogon central, despre care vom mai vorbi, patru bazilici

cu câte trei nave fiecare formau braţele unei cruci. Cea dinspre est reprezintă cel mai vechi exemplu datat de altar compus din trei abside semicirculare, degajate la exterior. Absida centrală era decorată în exterior cu două şiruri suprapuse de coloane. Braţul bazilical dinspre vest fusese construit pe panta muntelui, care era atât de înclinată, încât accesul dinafară era practic imposibil; el dădea spre vale printr-o loggia ce se sprijinea pe ziduri de susţinere şi din înaltul căreia credincioşii puteau fi chemaţi, fie cu glas tare, cum fac muezinii musulmani, fie bătându-se în grinzi lungi de lemn, numite *simandre* (toaca), după obiceiul care s-a păstrat până în zilele noastre în mănăstirile de la Muntele Athos.[6]

Din acest monument s-a zămislit o renaştere în domeniul arhitecturii siriene, căreia îi aparţin vestitele bazilici din Turmanin şi din Kalb Loze, construite în jurul anului 500. Bazilica mănăstirii din Turmanin, dărâmată la sfârşitul secolului al XIX-lea, ne este cunoscută prin frumoasele desene executate în cursul misiunii conduse de marchizul

Melchior de Vogüé (în 1860 – 1861). La vest ele aveau un portal, deasupra căruia se ridica o loggia şi care era încadrat de două turnuri. La est, absida poligonală, împodobită în exterior cu două etaje de coloane angajate, se arcuia între două încăperi dreptunghiulare. Biserica din Kalb Loze avea o absidă semicirculară decroşată, împodobită

6 De fapt, la toate mînăstirile ortodoxe.

de asemenea cu două nivele de coloane. Faţada vest era alcătuită dintr-un portic cu trei etaje, încadrat de două turnuri. În interior, pentru descărcarea arcurilor cu o sarcină mult mai mare, coloanele au fost înlocuite cu pilaştri puternici.

În regiunea vulcanică Haurân, unde lipsea lemnul, arhitecţii au continuat să folosească bazaltul local şi să recurgă la tehnica – mult utilizată în epoca romană – acoperirii cu dale plate, sprijinite pe arcuri transversale. Aflăm aici bazilici cu o singură navă, cum este biserica numită a lui Iulianos, din Umm-ej-Jimâl, şi altele cu trei nave şi o absidă decroşată, de exemplu la Tafha. Dar, în secolul al V-lea şi mai mult încă în secolul al VI-lea, tipul din Siria de nord cu altar tripartit şi şarpanta în două ape a fost adoptat şi aici, în ciuda cheltuielilor suplimentare determinate de nevoia de a se importa lemn şi olane: într-atit de vie era dorinţa locuitorilor de pe aceste meleaguri de a avea biserici cu înfăţişare mai puţin severă, mai puţin «provincială» şi care să fie asemănătoare cu acelea din restul ţării.

Palestina în Palestina, bazilicile ridicate după domnia lui Constantin au îmbinat în chip divers elementele preluate de la marile sanctuare aflate în Locurile sfinte, cu trăsăturile împrumutate din Siria învecinată. În general, acestea erau edificii cu trei nave, fără nartex şi fără tribune, având la intrare un atrium cu patru porticuri, sau o curte, şi care se terminau cu un altar tripartit de tip mai mult sau mai puţin pur. Printre construcţiile mai

însemnate vom cita bazilicile din secolele al V-lea şi al VI-lea, de la Gerasa (astăzi Djerash), în regiunea Decapolis, la est de râul Iordan: oraşul fusese foarte înfloritor încă din secolele al II-lea şi al III-lea din era noastră şi avea foarte frumoase monumente romane, în tradiţia cărora se înscriau şi bisericile. Apariţia unui nartex în bazilica Naşterii de la Betleem, reconstruită de Iustinian, este semnul unei influenţe constantinopolitane.

Asia Mică Asia Mică este un ansamblu de teritorii prea vast şi prea complex pentru a putea alcătui o singură provincie artistică. Bazilicile scoase la lumină prin săpături întreprinse în oraşele din regiunile de coastă de la sud şi de la vest înfăţişează o mare varietate în combinarea elementelor întâlnite în alte părţi: aceste cetăţi de neguţători, întreţinând legături atât cu Constantinopolul şi Grecia, cât şi cu Siria şi Palestina, par să fi fost pe atunci, aşa cum vor fi adesea în cursul istoriei lor, extrem de receptive faţă de influenţele dinafară. Bazilicile de aici aveau adesea la intrare un atrium, când cu patru porticuri după modelul palestiniano-roman, când cu trei porticuri după modelul elenic. Dar la fel de bine putea exista un atrium cu patru porticuri în faţa unei bazilici cu nartex (Pergam, bazilica B de la Perghe), ca şi în faţa unei biserici fără nartex (Milet). De asemenea atriumul cu trei porticuri era folosit şi la bizilicile cu nartex (pe acropola romană din Xanthos) şi la bazilicile fără nartex (bazilica A, Perghe). Mai multe bazilici din

Meriamlâk şi din Korykos, în Cilicia, erau înzestrate cu 1111 nartex asemănător cu acela al bazilicii Sfântul Ioan din Studion, adică despărţit de galeriile laterale prin pereţi străpunşi adesea de uşi şi comunicând cu curtea printr-un portic ale cărui intercolonamente puteau fi închise cu uşi. De asemenea altarele erau de o mare varietate: absidă semicirculară decroşată sau înscrisă între încăperi dreptunghiulare (pastofori), care o depăşeau mai mult sau mai puţin. În Licia centrală, o serie de biserici ale unor mănăstiri au un

Egipt Egiptul şi-a afirmat particularităţile în arhitectură, ca şi în alte domenii ale artei. Monumentele sale reflectă dualitatea culturilor care au convieţuit pe pământul lui, influenţându-se reciproc: pe de o parte, cultura de origine elenistică, ce stăruia în Alexandria, şi pe de alta, cultura coptă a păturilor populare din Egipt, care îmbinau tradiţiile naţionale cu elemente greceşti, cuvântul *copt* fiind o deformare a cuvântului grec *aigyptoi*, «egipteni». Deplângem dispariţia bisericilor de la Alexandria, care se înrudeau probabil cu cele din restul Orientului mediteranean. Dar ne mai putem da seama despre edificiile de acest gen după ruinele marii bazilici pe care arhiepiscopul Alexandriei, Teofil (384 – 412), a pus să fie ridicată în sanctuarul sfântului Mina: era o bazilică cu trei nave şi absidă semicirculară decroşată, cu un transept şi cu tribune peste colaterale şi peste transept.

Bisericile construite în secolul al V-lea la Mănăstirea Albă (*plan 5*) şi la Mănăstirea Roşie, în imediata vecinătate a localităţii Sohag, sau în curtea templului din Denderah, în Egiptul de Sus, ilustrează curentul copt: în interiorul unei construcţii dreptunghiulare, ai cărei pereţi înclinaţi, având deasupra lor o mulură bine degajată, amintesc de Egiptul faraonic, două colonade despart nava în trei, după tipul bazilical, dar se unesc la vest. Absida triconcă derivă din tipul de *cellae tricliorae* funerare, poate prin intermediul aceleia din bazilica Sfântului Mormânt, de la Ierusalim, cu care este în orice caz înrudită prin decorul coloanelor din interior. Aceste biserici se înfăţişează ca nişte fortăreţe religioase izolate în deşert. În sfârşit, bazilica de la Hermopolis (de prin anul 430), cu tribunele sale, cu transeptul, ale cărui braţe rotunjite formează două din exedrele amplului triconc dinspre est, şi cu colonada sa care se îmbină la vest, marchează tranziţia dintre grupul alexandrin şi grupul copt.

Ravenna Ravenna, lipsită la început de tradiţii locale, s-a arătat receptivă la felurite influenţe. Când, în 402, Honorius şi-a mutat aici reşedinţa, care până atunci fusese la Milano, episcopul Ursus a pus să se ridice o catedrală cu cinci nave, dar fără tribune, ca şi acelea de la Roma (Sfântul Ioan din Lateran) şi de la Milano (Sfânta Tecla). În 424, după moartea acestui împărat, sora lui, Galla Placidia, care fusese în

vrajbă cu el, s-a întors din surghiunul petrecut la Constantinopol lângă nepotul ei, Teodosie al II-lea, şi a preluat titlul de regentă a fiului său nevârst, nic, Valentinian al III-lea. Ea a ridicat în cinstea evanghelistului Ioan – care o salvase dintr-o furtună pe drumul de întoarcere – o bazilică cu trei nave, dotată nu numai cu atrium, ci şi cu nartex, după modelul celor văzute în capitala imperiului. Ea a rămas credincioasă obiceiului din Italia şi nu a amenajat tribune, care ar fi pus poate probleme dificile de stabilitate arhitecţilor şi zidarilor din partea locului. Decorul arcadelor la exteriorul pereţilor pe laturile lungi, necunoscut în Orient, se leagă de o tradiţie ilustrată prin bazilica lui Constantin de la Trier, şi prin bazilica Fecioarelor (San Simpliciano) de la Milano, ridicată în ultimul pătrar al veacului al IV-lea, de către sfântul Ambrozie, care se născuse la Trier. Dar altarul cu absida încadrată de o parte şi de alta de pastofori, ai căror pereţi exteriori de est nu o depăşesc, se conformează unor prototipuri cunoscute în Siria. Această formulă de altar a reapărut un secol mai târziu, la şanţ Apollinare în Classe, bazilică începută graţie dărniciei lui Iustinian, sub episcopatul lui Ursicinus (533 – 536) şi târnosită de Maximian. Regăsim aici şi atriumul şi nartexul. Acesta din urmă era chiar flancat de turnuri comparabile cu acelea care se văd de o parte şi de alta pe faţada vest a unor bazilici din Grecia sau din Siria. Dar în răstimpul care desparte aceste două biserici, planul mai des

folosit la Ravenna a fost acela, utilizat deopotrivă la Roma, al bazilicii cu trei nave, fără nartex, fără atrium şi fără tribune. El a fost aplicat sub Teodoric la catedrala ariană (Santo Spirio) şi la biserica palatină (S. Apollinare Nuovo). Aceste edificii se deosebesc de cele de la Roma prin absida lor poligonală cu cinci muchii, de un tip folosit mai înainte în catedrala lui Ursus şi care pare să fi fost apreciat pe litoralul Adriaticii.

Roma Chiar şi Roma, începând de la sfârşitul secolului al V-lea, pare să fi imitat, nu o dată, modelele practicate în Orientul bizantin. Biserica San Giovanni di Porta Latina a fost construită, pe vremea lui Teodoric, poate sub papa Ghelasie I (494 – 496), luându-se ca unitate de lungime piciorul bizantin de 31, 5 cm. Şi nu piciorul roman de 29, 6 cm. Altarul cuprinde o absidă cu trei laturi, flancată de două abside semicirculare, care se arcuiesc în cuprinsul celor două încăperi laterale ale sanctuarului, alcătuind o dispoziţie a spaţiului binecunoscută în Balcani. Noile bazilici, San Lorenzo fuori le mura şi Santa Agnese fuori le mura, ridicate una sub papa Pelaghie II (579 – 590) şi cealaltă sub papa Honorius I (625 – 638), după ce oraşul fusese recucerit de trupele lui Iustinian în 533, aveau un nartex şi tribune după modelul marilor biserici de la Constantinopol şi din Grecia.

BAZILICILE BOLTITE

Un contrast destul de izbitor desparte bazilicile cu acoperişul pe şarpantă de bazilicile

boltite, ridicate în diferite ţinuturi îndepărtate şi cu o fizionomie mai aparte din Mesopotamia septentrională şi din centrul Asiei Mici, precum şi în Armenia, în Georgia şi în Cipru.

Mesopotamia septentrională

În nordul Mesopotamiei, majoritatea bazilicilor boltite se întâlnesc în regiunea muntoasă Tur Abdân, între Mardin şi Tigru. Ele nu sunt prea sigur datate. Cele mai vechi nu sunt anterioare secolului al VI-lea; altele se pare că au fost ridicate abia în secolul al VIII-lea. Unele au o singură navă, acoperită cu o boltă longitudinală în leagăn, făcută din cărămizi, care se sprijină lateral pe o serie de mici arcuri lipite la interior de pereţii lungi de piatră (*plan 6*). Absida semicirculară se înscrie într-un dreptunghi. Nava este precedată la sud de un nartex, prin care se leagă de o mare curte pătrată, asemănătoare cu aceea pe care o găsim la bazilicile din Siria. Mai târziu, în secolul al IX-lea sau al X-lea, pe latura de est a curţii s-a amenajat adesea o absidă, care slujea la celebrarea ceremoniilor liturgice în aer liber. Tot la est, din nartex se intra într-o mică încăpere lunguiaţă, situată îndărătul absidei, după o dispoziţie moştenită de la templele păgâne din Mesopotamia (Babilon, Khorsabad) şi din Siria (Barqush, Dura). În bisericile mănăstirilor, nava, boltită tot în leagăn, oferă particularitatea de a se desfăşura transversal în faţa unui sanctuar cu trei compartimente (*plan 1*). Acest plan ciudat se trăgea tot din templele păgâne din Mesopotamia

şi din Siria, prevăzute cu săli extinse în sensul lăţimii: la Babilon, Khorsabad şi Dura aflăm principalele exemple de acest fel. În sfârşit, bolta era legată de vechi tradiţii ale arhitecturii locale, reînsufleţite de imperiile part şi sasanid, cărora le-a aparţinut Tur Abdân. Orientul mesopotamian, sărac în lemn, dar bogat în argilă de bună calitate, a cunoscut foarte de timpuriu, încă din mileniul al II-lea î.e.n., bolta de cărămizi în formă de leagăn. Părţii readuseră bolta la mare cinste, în secolele I şi II e.n., în palatele lor din Hatra, Assur şi Kuh-i-Khwaja. La rândul lor, sasanizii au construit îndrăzneţe bolţi în leagăn în palatele lor din Firuzabad (al lui Ardaşir I, 224 – 241), Bişapur («Frumosul Şapur», ridicat de Şapur 1, la scurtă vreme după victoria lui asupra împăratului roman Valerian, în 260), Cresiphon şi Sarvistan (zidit de Bahram al V-lea, 420 – 438). Majoritatea acestor bolţi, de origine parţă şi sasanidă, erau meşteşugit construite din cărămizi puse pe lat, uşor în consolă cu fiecare nou strat, fără cintru de lemn, după o tehnică străveche în aceste regiuni, unde se mai practică şi astăzi, şi deosebită de tehnica romanilor, care foloseau cintre pentru bolţile lor de cărămidă, de piatră, sau de blocaj. Acest procedeu oriental al bolţii fără cintru a fost aplicat şi la bazilicile mesopotamiene.

Asia Mica Alte bazilici boltite au fost ridicate între secolele al VII-lea şi al IX-lea, în interiorul Asiei Mici, îndeosebi în Lycaonia, în ţinutul muntos Ivara Dagh (Muntele Negru), la sud de

Konia (străvechiul Iconium), în regiunea numită în limba turcă Bin bir kilisse (Cele o mie şi una de biserici). Acestea erau mai cu seamă biserici ale unor mănăstiri. Ele aveau trei nave cu lungi bolţi în leagăn, paralele cu axul edificiului şi despărţite nu de coloane, ci de stâlpi masivi, care suportau împingerile bolţilor (*plan 8*). Uneori nava mediană se ridica deasupra colateralelor şi primea lumina, ca în bazilicile cu şarpantă, prin ferestre practicate în partea de sus a pereţilor lungi; alteori era de aceeaşi înălţime ca şi colateralele şi se înscria odată cu ele sub un acoperiş cu două versante. Cele două turnuri ridicate de o parte şi de alta a portalului central al nartexului, care se deschidea cel mai adesea spre exterior printr-o dublă arcadă, confereau faţadei o înfăţişare destul de impozantă, asemănătoare cu a Sfântului Dumitru de la Salonic, sau cu monumentele de la Turmanin şi de la Kalb Loze. Bisericile din Bin bir kilisse erau pe de-a întregul construite, inclusiv bolţile, din piatră făţuită, după modelul multor edificii romane din Asia Mică, de la care păstraseră ceva din sobra lor măreţie.

Se pare că în Asia Mică s-a bucurat de succes şi bolta semisferică. La Hierapolis, în Frigia, când *caldarium*-ul termelor (din secolul al III-lea) a fost transformat, la începutul secolului al V-lea, în biserică, bolta în leagăn a fost înlocuită de bolţi în calotă. Catedrala din Hierapolis, construită după anul 535, a fost de asemenea acoperită cu bolţi în calotă.

Balcanii Bazilica cu boltă în leagăn

Armenia şi Georgia a cucerit Balcanii în secolul al VI-lea. Ea a fost poate introdusă le garnizoanele de soldaţi veniţi din Asia Mică. Exemplare de acest fel, cu o singură navă, se găsesc în Macedonia la Sveti llija (Sfântul Ilie) şi la Rujkovac, în regiunea Ţariţângrad, precum şi în România la Troesmis (jud. Tulcea). Bazilici boltite mai impunătoare, cu trei nave, au fost ridicate în Macedonia, la Ţariţângrad (bazilica de sud-vest), la Radoliţa şi la Bielovo.

Bazilica boltită, cu o singură navă sau cu trei, cu paramente frumoase de piatră făţuită şi cu blocaj interior a apărut în Armenia şi în Georgia în secolul al V-lea şi a furnizat principalele modele de biserică timp de peste o sută de ani. La Ereruk, Aştarak, Tekor, Eghivard, Dvin în Armenia, la Bolnisi şi Urbinisi în Georgia s-au păstrat frumoase specimene, ajunse până la noi mai mult sau mai puţin în ruină. Folosirea acestui tip coincide cu o perioadă de puternică influenţă bizantină şi siriană: în unele din aceste biserici s-au găsit de altfel inscripţii în limba greacă sau în siriacă.

EDIFICIILE CU PLAN CENTRAL: ROTONDE. EDIFICII OCTOGONALE ŞI POLILOBE

Dacă creştinii îşi găsiseră în tradiţia arhitecturală romană tipul bazilical pentru bisericile unde se celebrau slujbele euharistice, ei aveau în schimb nevoie şi de edificii pentru ceremoniile comemorative, care se desfăşurau în

locurile marcate de un eveniment important din istoria sfântă, sau acolo unde se aflau mormintele şi relicvele unor martiri. Monumentele funerare, rotunde sau octogonale, din antichitatea păgână, cum sunt mausoleele ridicate pentru Caecillia Metella şi Hadrian, la Roma, sau acela al lui Diocleţian, în palatul său de la Split, au furnizat modelele acestor aşa-numite *martyria*. Cupola, cerută de aceste planuri centrale, era menită să domine viitorul arhitecturii bizantine.

Rotonde La Sfântul Mormânt, la o dată pe care unii o situează sub domnia lui Constantin, pe când alţii o aşază în a doua jumătate a secolului al 1 V-lea, s-a construit în jurul grotei unde fusese depus trupul lui Hristos, la vest de bazilica ridicată de Constantin, o rotondă cu o colonadă interioară, căreia i s-a spus *Anastasis*, adică învierea (*plan 1*). La Constantinopol, în vechea necropolă din cartierul Psamathia, în sud-vestul oraşului, s-au găsit resturile unui *martyrium* circular, care se crede a fi al sfinţilor Carpos şi Papylos, şi care, după tradiţie, ar fi fost ridicat de Constantin sau de mama împăratului, Elena, după modelul rotondei Sfântului Mormânt, dar s-ar putea ca el să fi fost construit abia în secolul al V-lea. Deasupra lui, la etaj, se afla o biserică prevăzută cu o absidă, căci, foarte curând, în aceste *martyria* s-au celebrat nu numai slujbe comemorative, ci şi liturghia euharistică, pentru care se statornicise obiceiul de a se folosi o absidă în bazilici. Se pare că la Constantinopol au existat

mai multe *martyria* circulare.

Dar nu toate rotondele erau adevărate biserici martiriale. Unele erau închinate unor sfinţi, sau chiar edificii afectate altor destinaţii. Teodosie al li-lea ridică, la începutul secolului al V-lea, la nord-est de Sfinte Sofia, o rotondă fără absidă, care a fost folosită ca tezaur al Marii Biserici[7]. La Salonic, mausoleul circular pe care Galeriu la ridicat, la sfârşitul secolului al III-lea, în apropiere de palatul său şi de arcul său de triumf, a fost prefăcut, o sută de ani mai târziu, fără îndoială sub Teodosie I (379 – 395), într-o biserică închinată Puterii Divine (*Dynamis*) în virtutea înclinării spre abstracţiuni pe care o avea epoca. Ulterior i s-a dat hramul Sfinţilor îngeri, apoi acela al Sfântului Gheorghe, sub care este cunoscută şi astăzi. I s-a adăugat o absidă la est şi o colaterală circulară. Din aceste rotonde ale Orientului bizantin şi îndeosebi din aceea de la Sfântul Mormânt s-au inspirat biserica San Stefano Rotondo, ridicată la Roma sub papa Simplicius (468 – 483) şi în Franţa, în secolul al XI-lea, bisericile Saint-Bénigne din Dijon, Neuvy-Saint-Sépulcre şi Sainte-Croix din Quimperlé.

Edificii octogonale Octogonul a prilejuit dezvoltări arhitecturale mai rodnice. El este întâlnit mai ales în Palestina, în Siria şi în Anatolia. La Betleem, Constantin a ridicat la răsărit de bazilica cu cinci nave şi legat de ea,

7 Marea Biserică era catedrala Sf. Sofia şi, prin extensie, Patriarhia de la Censtantinopol.

deasupra grotei Naşterii, un octogon al cărui rol comemorativ era comparabil cu acela al rotondei de la Sfântul Mormânt. În 327, după victoria sa din Răsărit asupra lui Licinius, el a construit la Antiohia, în vecinătatea palatului imperial, o biserică octogonală cu tribune, înconjurată de încăperi şi de exedre, care cinstea *Ilornonoia*, Concordia, restabilită în Imperiu gratie victoriei pe care o repurtase asupra rivalului său.

La Ilierapolis în Frigia, într-un cimitir din afara zidurilor, pe o colină aşezată la vedere în partea de nord a cetăţii, s-a ridicat la începutul secolului al V-lea un edificiu de tip octogonal pe locul presupus a fi al mormintelor apostolului Filip, întemeietor al creştinismului local, şi ale fiicelor sale. Poziţia lui a putut li comparată cu aceea a mausoleului care domina cetatea Hnlicarnas. Şi efectul produs nu se deosebea probabil prea mult de acela al mausoleului închinat lui Atatürk, care îşi impune azi mândra prezenţă modernului oraş Ankara. Complexitatea clădirii din Hierapolis şi înfăţişarea sa grandioasă atestă că arhitecţii timpului ajunseseră la un foarte înalt nivel de iscusinţă tehnică şi că posedau simţul monumentalului (*plan 9*). Octogonul se înscria într-o construcţie pătrată, ale cărei aripi adăposteau sălile destinate să slujească drept locuinţe preoţilor şi călugărilor care se ocupau de sanctuar. Cupola centrală se sprijinea pe opt pilaştri uniţi prin arcade triple. Capelele dreptunghiulare boltite, care se aflau între aceste

arcade şi pereţii exteriori ai octogonului, erau despărţite de mici încăperi în formă de poligon neregulat, iar pe trei laturi ale acestora se arcuiau abside ce amintesc de triconcurile acelor *cellae trichorae* funerare. Dl. P. Verzone a presupus că aceste încăperi ar fi adăpostit trupurile fiicelor lui Filip. În intervalele dintre octogon şi careu se deschideau patru curţi triunghiulare, care alcătuiau sursele de lumină ale clădirii centrale. În sanctuar se ajungea printr-o scară largă, de cel mai impunător efect.

Curând însă pe latura răsăriteană a octogoanelor s-a adăugat o absidă, aşa cum se procedase şi la rotonde, spre a înlesni celebrarea liturghiei euharistice: biserica zidită pe mormântul Fecioarei, la Ierusalim, în secolul al V-lea, este unul dintre primele exemple de acest fel. Această formulă s-a răspândit în decursul secolului al V-lea şi mai cu seamă în al VI-lea.

Biserica Sfântul Gheorghe din Esra, în Siria de nord, construită în 515, este un octogon înscris într-un careu cu ajutorul a patru nişe de colţ, şi la care se adaugă la est 1111 sanctuar tripartit, cu o absidă decroşată cu trei laturi (*plan 10*). În interior, 1111 octogon concentric este format de opt stâlpi racordaţi prin arcuri ce susţin o cupolă de piatră vulcanică, având un profil ţuguiat ca o «căpăţână de zahăr». La Filippi, în Macedonia răsăriteană, s-a găsit un edificiu având un plan asemănător, cu deosebirea că latura scurtă dinspre altar se reduce la o simplă absidă

semicirculară şi că octogonul interior este alcătuit din douăzeci de coloane.

Mai bogata modulaţie a spaţiului interior al edificiilor octogonale se datorează folosirii colonadelor curbe, desenând între pilaştri exedre ajurate. Soluţia a fost fără îndoială preluată de la bisericile polilobate, care îl deţineau şi ele de la arhitectura antică, aşa cum vom vedea mai departe. Ea a fost aplicată în biserica zidită în 512 – 513 la ßosru (vechea capitală a provinciei romane Arabia) întru cinstirea sfinţilor Serghios, Bacchos şi Leontios, martiri de origine siriană, cei mai populari în patria lor împreună cu sfântul Gheorghe (*plan 11*). Acest edificiu este de fapt o rotondă care, ca şi Sfântul Gheorghe din Esra şi octogonul din Filippi, şi fără îndoială sub influenţa construcţiilor de acest tip, se înscrie într-un careu cu ajutorul a patru nişe de colţ. În interior, între patru stâlpi în formă de L, se intercalau porticuri semicirculare de câte patru coloane, acoperite cu bolţi în semicalotă, care sprijineau cupola centrală, de lemn sau de tuf vulcanic, astăzi dispărută.

Sfinţii Serghios şi Bacchos de la Constantinopol

Formula, care permitea edificiilor să capete o înfăţişare mai fastuoasă, era de natură să corespundă întru totul năzuinţelor lui Iustinian. El a dispus să fie aplicată în biserica Sfinţiilor Serghios şi Bacchos, pe care o ridică încă din primul an al domniei sale, în 527, în acelaşi timp

cu o bazilică aproape lipită de ea, care era închinată sfinţilor Petru şi Pavel. În aceste sanctuare, unite printr-un atrium comun, se poate vedea oglindirea intenţiilor ecumenice ale lui Iustinian, doritor să reîntregească *Impérium Romanům* în vechile sale graniţe: pe de o parte, un edificiu cu plan central, de un tip îndrăgit în Siria şi Palestina, destinat unor sfinţi răsăriteni; pe de altă parte, planul bazilical, care aparţinea tradiţiei din aceste provincii, destinat celor mai populari sfinţi din Apus. Planul bisericii Sfinţii Serghios şi Bacchos de la Constantinopol dovedeşte o anume stângăcie, care pare să arate că cei care l-au construit nu erau încă familiarizaţi cu tipul ales (*plan 12*; *il. 7*). Octogonul se înscrie pieziş într-un cadrilater uşor neregulat, ale cărui unghiuri sunt ocupate de nişe. Între stâlpii care marchează vârfurile octogonului, câte două coloane la fiecare etaj alcătuiesc alternativ laturi drepte şi exedre boltite în semicalotă, după un principiu care mai stătuse la baza planului cu alternanţă de nişe şi pereţi rectilinii la mausoleele păgâne, sau chiar la unele construcţii cum ar fi termele lui Caracalla şi cele din Villa Gordienilor de la Roma, în jurul anului 245.

Tendinţele conservatoare manifestate în capitală, a căror acţiune am relevat-o mai înainte la Sfântul Ioan din Studion, au făcut să se menţină la parter epistilul (arhitrava) în platbandă, pe când arcada domneşte în colonada tribunelor, soluţie logică ce rezervă părţii de jos formele cele mai

robuste şi etajului, formele cele mai uşoare: în acelaşi spirit arhitecţii elenist i suprapuseseia ordinul ionic celui doric. În plus, se accentuează astfel o unitate între plan şi elevaţie, unde, deopotrivă, liniile drepte alternează cu cele curbe.

San Vitale de la Ravenna

Edificiile octogonale construite de Iustinian, pe de o parte în cartierul Hebdomon din marginea de vest a Constantinopolului, în cinstea sfântului Ioan Botezătorul, şi pe de alta în satul Anaplus pe malul apusean al Bosforului, în cinstea sfântului Mihail, se înrudeau cu Sfinţii Serghios şi Bacchos. Cu acel simt al monumentalului, care i-a caracterizat acţiunile, Iustinian a pus în faţa acestor edificii octogonale un atrium, până atunci rezervat bazilicilor mari.

San Vitale poate îi socotit o versiune reînnoită şi perfecţionată a bisericii Sfinţii Serghios şi Bacchos (*il. 8*). Construcţia sa a fost efectuată aproximativ între anii 530 şi 547, graţie dărniciei pe care Iustinian a acordat-o locuitorilor Ravennei prin intermediul lui Iulianos, bancher de origine greacă. Într-adevăr, împăratul pare a se fi hotărât să susţină populaţia locală ortodoxă în lupta ei împotriva goţilor arieni şi să-i procure mijloacele de a-şi construi noi biserici: astfel, comunitatea ortodoxă nu s-ar mai îi simţit în stare de inferioritate în raport cu ereticii care beneficiau de sprijinul lui Teodoric şi al fiicei acestuia, Amalasuntha. Prin aceasta Iustinian înţelegea să-şi atragă simpatiile efective ale unei a «cincea

coloane», în vederea recuceririi la care visa. Ravenna a fost de altfel recucerită de trupele lui în 540, înainte de terminarea lucrărilor de zidire a bisericii San Vitale. Prezenţa în această biserică a unui nartex şi a unor tribune, străine tradiţiei din Italia, şi tehnica construirii pereţilor din cărămizi plate, deosebite de cărămizile groase ale mausoleului Gallei Placidia sau ale bisericii Sfântul Apolinarie cel Nou, dovedesc influenţa Constantinopolului, evidentă şi în folosirea unor soiuri de marmură care provin din carierele din Proconez, în Marmara. Tot practicii din Constantinopol i se datorează atriumul, în general absent în bisericile Ravennei din secolul al V-lea. La exterior edificiul este un octogon. În interior cei opt stâlpi care constituie vârfurile octogonului central sunt reuniţi – cu excepţia părţii răsăritene dinaintea altarului – prin exedre arcuite, cu două etaje de câte două coloane. Şi, în acelaşi spirit, care l-a făcut să prefere în plan succesiunea curbelor, faţă de alternarea lor cu laturile – cum fusese cazul la Sfinţii Serghios şi Bacchos – arhitectul a înlocuit la parter arhitravele în platbandă ale bisericii din Constantinopol cu arcade asemănătoare celor ale tribunelor. De aici rezultă o impresie de armonie, de supleţe şi de graţie mai mare decât la biserica Sfinţii Serghios şi Bacchos. Această impresie este şi mai accentuată datorită proporţiilor zvelte ale stâlpilor, care urcă dintr-o zvâcnire din paviment până la trompele de colţ, fără să fie întrerupţi de

cornişe, cum erau la Constantinopol în biserica celor doi sfinţi sirieni. Spaţiul se însufleţeşte din această mişcare de linii radiale şi ascendente, şi pare să se dilate. Se poate vorbi, citându-l pe Michelis, despre o arhitectură «de păianjen». Aceste efecte de «dematerializare», obţinute printr-o folosire judicioasă a exedrelor arcuite cu coloane şi prin zvelteţea liniilor suporţilor sunt identice cu efectele pe care Anthemius din Tralles şi Isidor din Milet le obţinuseră la Sfânta Sofia din Constantinopol, construită aproape simultan, între 532 şi 536. O folosire identică a placajelor de marmură policromă încercuite cu o baghetă de marmură albă întăreşte înrudirea între cele două edificii faţă de care Iustinian manifesta un interes deosebit. Poate că însuşi împăratul ceruse arhitecţilor Sfintei Sofia planurile pe care le trimise episcopului din Ravenna, Ecclesius, pentru construirea bisericii San Vitale. Dacă intervenţia zidarilor locali explică utilizarea la cupole a unor amfore încastrate după o tehnică de origine romană, care fusese aplicată mai înainte la cupolele baptisteriului din oraş, nu este însă mai puţin adevărat că San Vitale apare ca un edificiu de stil constantinopolitan. Acest amestec de «dematerializare» şi de fast, care tindea să evoce o lume transcendentă, spiritualizată şi somptuoasă, caracterizează de asemenea şi panourile de mozaic ale lui Iustinian şi Teodorei din corul bisericii ravennate.

San Vitale este fără îndoială principalul

model din care s-a inspirat Odo din Metz când a construit capela palatină din Aachen pentru Carol cel Mare; acesta concepea capitala tânărului său imperiu după imaginea Ravennei, a cărei succesiune o prelua şi unde pusese să fie jefuit palatul lui Teodoric. Chiar şi în Italia San Vitale a fost imitat la începutul secolului al XI-lea în catedrala din Arezzo, dărâmată apoi în 1561, iar în secolul al XII-lea în catedrala din Montefiascone.

Baptisterii Planurile octogonale, simple sau înscrise într-un careu, au fost folosite şi la baptisterii, cu mai mare preferinţă, se pare, în Occident decât în Orient. Să ne gândim la Sfântul Ioan din Lateran, la vechile biserici din Milano, la Provenţa şi la oraşele Adriaticii: Ravenna, Grado, Aquileia, Salona.

Poreč (Parenzo, anticul Parentium). În Răsărit, baptisterii de acest tip se întâlnesc mai ales în marile construcţii născute din tradiţii complexe, cum ar fi Sfânta Sofia de la Constantinopol şi Sfântul Simeon de la Kalat Semăn. Folosirea de către creştini a sălilor octogonale ale unor terme păgâne pentru ritualul botezului şi-a împletit desigur aici efectele cu valoarea simbolică pe care o căpătase octogonul: într-adevăr, el semnifica un edificiu comemorând o victorie asupra morţii. Dintr-un scurt poem al sfântului Ambrozie aflăm că mistica numerelor cultivată de sfinţii Părinţi îşi afla o aplicare legată de planurile octogonale: opt înseamnă o nouă naştere, după şapte, constituit din unirea între

patru (cele patru elemente, adică materia, trupul) şi trei (Sfânta-Treime, cele trei virtuţi teologale, deci sufletul).

«Cupola de pe siinca»

La sfârşitul secolului al – VI-lea, califul omeiad Abdel-Melik a rămas credincios obiceiurilor tradiţiei creştine atunci când a poruncit să se construiască, în anul 691, la Ierusalim, fără îndoială de către arhitecţi bizantini, după un plan octogonal, «Cupola de pe stân că, (Kubbet-es-Sachra, pe nedrept numită moscheea lui Omar), pe o stâncă de două ori sfântă pentru arabi: acolo unde Avraam (Ibrahim) fusese gata să-l sacrifice pe Isaac şi de unde Mohamed s-ar fi înălţat în călătoria sa nocturnă spre cer. Până şi vecinătatea unui edificiu cu plan bazilical, moscheea El-Aqsa, aminteşte de o juxtapunere frecventă în arhitectura bizantină.

Pentru bisericile martiriale şi cele dedicate altor sfinţi, bizantinii au utilizat de asemenea planurile polilobe, pe care cei vechi le folosiseră pentru mausolee, pentru nimfee (ca acela din grădinile lui Licinius, cunoscut sub numele eronat de templul Minervei Medica din Roma) şi pentru pavilioanele care le înfrumuseţau reşedinţele (de pildă la villa lui Hadrian şi la Piazza Armerina). A fost preferat planul patrulob (sau tetraconc), în aparenţă pentru că forma o cruce şi pentru că permitea o mai bună descărcare a împingerilor cupolei centrale. La edificiile reuşite, trei exedre cu coloane se arcuiau în interior între stâlpi,

exceptând în general latura dinspre altar. Printre principalele exemple citǎm: biserica construitǎ în curtea

Planuri polilobe bibliotecii lui Hadrian, fǎrǎ îndoialǎ la începutul secolului al V-lea, de cǎtre împǎrǎteasa Evdochia Athenais, soţia lui Teodosie al II-lea, în oraşul sǎu natal, Atena (*plan 13*); Biserica Roşie din Perjiştiţa (Filipopoli din Tracia, astǎzi Plovdiv, în Bulgaria, la sâirşitul secolului al V-lea); biserica martirialǎ din Seleucia-Pieria, portul Antioliiei (sfârşitul secolului al V-lea). Desigur cǎ din Rǎsǎritul bizantin se trage planul bisericii San Lorenzo din Milano, construitǎ la o datǎ necunoscutǎ, dar care trebuie situatǎ dupǎ toate aparenţele sub regenţa Gallei Placidia, în al doilea pǎtrar al secolului al V-lea. La Milano au fost întotdeauna bine primite sugestiile din provinciile rǎsǎritene ale imperiului. În liturghia sa, sfântul Ambrozie (aprox. 340 – 397) fǎcuse loc tradiţiilor orientale, mai ales siriene. Am vǎzut şi mai înainte, în legǎturǎ cu bazilicile de la Ravenna, cǎ Galla Placidia se întorsese din surghiunul petrecut la Constantinopol nutrind dorinţa de a înzestra oraşele asupra cǎrora domnea cu edificii asemǎnǎtoare acelora cu care se mândreau cetǎţile bizantine.

Planul triconc a fost adoptat în tânǎrul regat longobard din valea Padului la începutul secolului al VII-lea, odatǎ cu reînnoirea influenţelor orientale prilejuitǎ de sosirea unor cǎlugǎri bizantini însǎrcinaţi de cǎtre papa Grigore I şi de

urmaşii săi să smulgă din rădăcini arianismul. Acest plan a fost ales pentru Sfânta Maria din Castelseprio şi pentru biserica din Como, închinată sfintei Eufemia, martiră din Calcedonia.

Tetraconcul, lipsit de exedrele cu colonade, putea să se înscrie şi el într-un careu, prin inserţia în unghiuri a patru încăperi, după o formulă cu aspect mai auster. Acest plan a fost adoptat la edificiul – după cât se pare un baptisteriu – construit la sud-est de catedrala din Ţariţângrad (poate Iustiniana Prima).

Acest tip avea să se bucure de o mare trecere în Armenia, poate şi pentru că a fost adoptat la construirea catedralei din Etşmiadzin, capitala religioasă a Armeniei, situată la est de reşedinţa regală din Vagarşapat (484 – 485): catedrala comemora locul unde sfântul Grigore Luminătorul, care a convertit Armenia la creştinism în ultimul pătrat al secolului al II-lea, văzuse ridicându-se cea mai înaltă şi cea mai strălucitoare dintre cele patru coloane de foc încununate de o cruce de lumină pe care Dumnezeu i le-a arătat. Acoperişul piramidal al acestei prime catedrale era de lemn, după cum spun cronicarii armeni; el a fost înlocuit cu o cupolă de piatră în secolul al VII-lea când catedrala a fost reconstruită. Tetraconcul înscris într-un careu a fost reluat mai ales în biserica pe care catolicosul (patriarhul) Komitas a construit-o în 618, în apropiere de Vagarşapat, pe mormântul marii sfinte armene, Ripsimé (*plan 14*; *il. 11*). De data aceasta însă nişe adânci, aparţinând unui tip

cunoscut de mai înainte la mausoleele păgâne, sunt adâncite pe faţade, între braţele crucii şi încăperile din colţuri: această formulă decorativă avea să se bu cure de un mare succes în Armenia şi în Georgia, unde o regăsim de pildă în sanctuarul din Mzehet, care adăpostea o bucată din „Adevărata Cruce”.

Alteori, dimpotrivă, absidele ieşeau în afară în mijlocul fiecărei laturi: în catedrala din Etşmiadzin, reconstruită în secolul al VII-lea, şi în aceea din Bagaran, ridicată între 624 şi 631. La fel este şi planul Sfântului Satiro, de la Milano, din secolul al VIII-lea. Dar această asemănare poate să se explice printr-o filiaţie comună pornind de la modelele antice, fără să ne imaginăm, cum a făcut Strzygowski, că biserica din Milano s-ar fi datorat unui arhitect armean venit în Italia împreună cu un trib al goţilor.

Am văzut mai înainte că obiceiul de a introduce colonade din planul tetraconc pătrunsese şi la rotonde şi la edificiile octogonale, de exemplu la Bosra (vezi pag. 77 – 78). La fel s-a întâmplat şi la biserica rotondă pe care patriarhul Nerses al II-lea a pus să fie ridicată între anii 644 şi 652 la Vagarşapat intru perpetuarea amintirii unei viziuni teofanice a sfântului Grigore Luminătorul: este motivul pentru care locul a primit numele de Zvarinotz, «îngerii ce veghează» (*plan 15*). Dispozitivul de la Zvartnotz va fi imitat în Armenia, la Sfântul Grigore din Ani, construit de regele Gagik I, în anul 1001, şi în Georgia

apuseană, în jurul anului 900, la biserica din Bana.

Moda planurilor centrale

În Renaştere

Planurile centrale, care provin dintr-o tradiţie prea puţin cunoscută a arhitecturii din epoca imperială romană, s-au bucurat din nou de o mare favoare pe lângă artiştii din Renaşterea italiană, care au aflat în ele modalitatea de a-şi exprima viziunea despre o lume de o armonie şi o desăvârşire ideale: octogonul de la Sfânta Maria a îngerilor, construit la Florenţa de Brunelleschi în 1440; rotonda Templetto de la San Pietro în Montorio ridicat la Roma de Bramante în 1503; planuri polilobe cruciforme pentru Sfântul Petru din Roma, datorate lui Bramante şi Michelangelo. Şi tot atunci Montano şi-a alcătuit preţioasa culegere de gravuri după mausoleele romane cu plan radial.

PLANURILE ÎN CRUCE

Pentru *martyria* – cuvântul fiind luat în cel mai larg sens al său, cuprinzând şi sanctuarele închinate apostolilor – arhitecţii bizantini au recurs şi la planurile în cruce liberă, ale căror principale elemente le fuseseră transmise de către înaintaşii lor din vremurile păgânismului. Începând din secolul I e.n. în Siria de nord se săpaseră în stâncă hipogee; cele trei *arcosolii* şi vestibulul desenau o cruce în jurul careului central. De asemenea, în Siria, în Palestina, în sudul şi vestul Asiei Mici, se ridicaseră mausolee tetrastile şi chiar cruciforme, al căror careu

central putea fi acoperit fie cu o boltă în cruce, fie cu un acoperiş piramidal sau cu o calotă sferică. La construcţiile de acest tip şi la băile publice cu o formă înrudită, la sfârşitul secolului al II-lea şi-au făcut apariţia pandantivele sau triunghiurile sferice. Ele reprezintă o perfecţionare a asizelor în consolă, arcuite orizontal şi vertical, care trebuiau să asigure trecerea între careul de bază şi cercul cupolei. Vom cita exemple din această epocă, în Palestina şi în Siria, la un mormânt din Kasr-el-Nuejis, în apropiere de Amman, la mausoleul de la Sebaste, în Samaria, şi la băile din Brad şi Gerasa. În Asia Mică s-a păstrat un număr destul de mare din aceste mausolee cu calotă, datând din secolul al III-lea; la Side, în Pamphilia, pe valea Meandrului, la Sardes şi la Efes. Anumite morminte ale martirilor au putut aparţine acestui tip. Do aceea nu este surprinzător faptul că el a fost reluat de creştini pentru bisericile marliriale. Dar ei au dat o mai mare extindere braţelor, în aşa fel încât să deseneze mai limpede forma de cruce, simbolul credinţei lor, al cărei cult se răspândise în a doua jumătate a secolului al IV-lea.

Cel mai vechi *martyriími* de acest gen pe care îl cunoaştem astăzi este acela pe care episcopul Antiohiei, Meletie, l-a ridicat în 379 – 380, pe malul drept al fluviului Orontes, în cartierul Kaussié, deasupra moaştelor sfântului Vavila, unul dintre predecesorii săi în jilţul episcopal al oraşului, martirizat sub Decius în anul 250 (*plan 16*). Sala centrală, cu plan pătrat, era un fel de

ciborium sau de tetrapil dominând mormântul, în care un singur sarcofag adăpostea trupurile sfinţilor Vavila şi Meletie (mort în 381). Ea era limitată de patru arcuri zvelte, care se sprijineau pe pilaştri de colţ în formă de L şi care puteau purta fie un acoperiş piramidal cu şarpantă, fie o cupolă. Pe fiecare dintre laturile sale se deschidea o navă lungă, fără colonadă interioară, acoperită cu şarpantă. Tot în jurul anului 380, Grigore din Nysa a construit în acest oraş, al cărui episcop era, un martyrium a cărui sală centrală avea un plan octogonal, iar patru exedre semicirculare, decroşate în plan, se arcuiau între braţele crucii. Edificiul a dispărut, dar ne putem face o idee destul de precisă despre el după descrierea lăsată de acest mare părinte al bisericii răsăritene într-o scrisoare adresată episcopului din Iconium, Amfiloh. După mărturia lui Grigore, acest plan ar fi fost des întâlnit în Asia Mică: mai cunoaştem unele specimene nu prea bine datate în Capadocia, mai ales în regiunea Bin bir kilisse, unde braţele crucii se grefează pe un octogon cu laturi drepte.

Planul în formă de cruce a fost de asemenea adoptat pentru biserica pe care Teodosie al II-lea (408 – 450) a ridicat-o deasupra mormântului sfântului Ioan Evanghelistul, la Efes (*plan 17*). În jurul vechiului edicul pătrat cu patru coloane, care se ridică asemenea unui baldachin peste mormântul apostolului, se desfăşurau cele patru braţe ale unei cruci latine, la vest, la nord şi la

sud, având forma bazilicilor cu trei nave, iar la est aceea a unei bazilici cu cinci nave.

Textele privitoare la biserica Sfinţilor Apostoli, zidită la Constantinopol de către Constantin şi fiul său Constanţiu, înainte de anul 356, spre a adăposti cenotafele[8] celor doisprezece discipoli ai lui Hristos, precum şi sarcofagele membrilor familiei imperiale, nu sunt prea clare pentru a ne da certitudinea că indicaţiile cuprinse în ele despre asemănarea cu o cruce se referă la un plan în formă de cruce liberă, sau la o bazilică cu transept. În orice caz, sfântul Ambrozie a ales un plan în formă de cruce pentru biserica Sfinţilor Apostoli, pe care a ridicat-o în oraşul său Milano, atât de receptiv, cum am văzut şi mai înainte, la influenţele venite din provinciile răsăritene ale imperiului.

De această familie de monumente se leagă şi biserica Sfintei Cruci, pe care Galla Placidia a zidit-o nu departe de palatul ei din Ravenna. Edificiul a fost aproape în întregime distrus la începutul secolului al XVII-lea: sub refacerile ce i s-au adus nu a mai rămas decât o parte din braţul vest, transformat astăzi în atelier. Mai târziu, Galla Placidia a lipit de peretele sud al nartexului o construcţie mică în formă de cruce (*il. 10*), destinată poate să devină mausoleul ei. Evenimentele hotărârâ altfel, întrucât Galla muri la Roma, în 27 noiembrie 450, şi trupul ei a fost

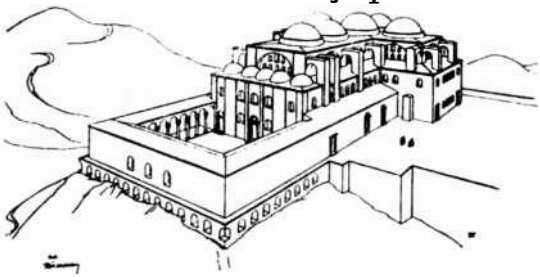
8 Cenotaf = mormînt imaginar, sarcofag comemorativ.

probabil depus în mausoleul familiei imperiale din vecinătatea Sfântului Petru. Oricum ar fi, edificiul ravennat este cunoscut în chip tradiţional sub numele de mausoleul Gallei Placidia. Dacă inspiraţia după care a fost construit vine din Răsărit, în schimb tehnica este din partea locului. Pereţii sunt făcuţi din cărămizi groase şi arcadele mari care îi decorează în exterior derivă din acelea ale bazilicii de la Trier, prin intermediul oraşului Milano. Calota de la intersecţia braţelor crucii, ascunsă pe dinafară de un acoperiş cu patru ape, este construită din cărămizi şi extradosul ei este acoperit cu tuburi de teracotă, legate cu mortar, care erau menite să o facă mai uşoară. Braţele crucii erau boltite în leagăn.

Avântul luat de folosirea cupolelor sub Iustinian a permis ca planurile în formă de cruce să capete o amploare monumentală, care satisfăcea pofta de fast şi de putere a împăratului. Deplângem dispariţia bisericii Sfinţilor Apostoli, pe care el a ridicat-o la Constantinopol între 536 şi 550, pentru a înlocui vechiul sanctuar al lui Constantin şi Constanţiu, foarte deteriorat pe atunci. După o tradiţie literară foarte acceptabilă, arhitecţii acestei biserici ar fi fost Anthemius din Tralles şi Isidor din Milet, cărora li se datorează şi Sfânta Sofia. În 1420, când călătorul florentin, Buondelmonti, a văzut-o, biserica lui Iustinian era şi ea «ruinată de vreme». În 1461 Mahomed al

II-lea a dărâmat-o pentru a o înlocui cu marea sa moschee. Ne putem face însă o idee despre ea

după descrierile lăsate de Procopius, Constantin din Rhodos (între 931 şi 944) şi Nicolae Mesarites (aprox. 1200). Era o biserică cu un plan în cruce greacă, având patru braţe egale bine degajate, precedate de un nartex dublu şi de un atrium. Era acoperită de cinci cupole, ale căror împingeri se neutralizau: una în centru, celelalte pe fiecare dintre braţele crucii. În acelaşi spirit, Iustinian a înlocuit biserica Sfântul Ioan din Efes, datorată lui Teodosie al II-lea, printr-un edificiu de dimensiuni sporite, tot în cruce latină *, dominat de şase cupole: una în centru şi pe fiecare din braţele



Efes. Biserica Sfântul Ioan, reconstruită de Iustinian. Elevaţie reconstituită.

est, nord şi sud; două pe braţul vest, mai lung. Sfinţii Apostoli din Constantinopol şi Sfântul Ioan din Efes, aşa cum au fost reconstruite de Iustinian, stau la originea unei tradiţii căreia îi aparţin San Marco din Veneţia şi Saint-Front din Périgueux.

Tipului de plan în cruce i se mai poate adăuga sanctuarul pe care împăratul Zenon l-a ridicat, între 476 şi 490, în jurul stâlpului în vârful căruia s-a izolat sfântul Simeon Stâlpnicul (stilitul) (*îi. 9*).

Bazilica destinată celebrării liturghiei şi octogonul comemorativ se împletesc aici într-o formulă amplificată a edificiilor cruciforme, de genul celor întâlnite în Asia Mică. Se presupune uneori că octogonul avea deasupra un dom piramidal, de lemn, cu opt ape. Domul pare să se fi prăbuşit ca urmare a unui cutremur, deoarece atunci când Evagrius a vizitat sanctuarul, în 560, octogonul era descoperit.

PLANURILE ÎN CRUCE ÎNSCRISĂ

Aceste planuri, care domină în arhitectura bizantină începând din epoca dinastiei Macedonene, nu se întâlnesc decât rareori în epoca paleocreşt mă. Uneori s-a crezut că ele se trag din planul în cruce, prin adăugarea unor încăperi între braţele crucii. Dar, fără a exclude posibilitatea ca originea unora să ţină de această evoluţie, este bine să nu se piardă din vedere că ele sunt atestate încă de mai înainte, cu numeroase variante, începând chiar din secolul al II-lea e.n., la mausoleele păgâne şi, de asemenea, la construcţii ca Tychaion-ul din Mismiyeh. Cel mai bun exemplu ce ne-a rămas este biserica ridicată în 464 – 465 la Gerasa, întru cinstirea Prorocilor, Apostolilor şi Martirilor, intercesori între omenire şi Dumnezeu (*plan 18*). Din pătratul central se desprind patru nave cu colonade duble. Sălile mici ce se formează între braţe dau naştere careului în care se înscrie crucea. Nu suntem siguri de felul cum erau dispuse acoperişurile: de obicei se presupune o piramidă în şarpantă pe

încrucişarea centrală şi acoperişuri cu două ape pe braţele crucii. S-a propus de asemenea posibilitatea unor piramide mai scunde pentru sălile din colţuri. De acest tip pare să fi fost şi primul stadiu al bisericii Maicii Domnului din Antalya (vechea Attaleia), în Pamphylia, din secolul al VI-lea sau de la începutul celui de-al VII-lea: şi aici acoperişurile erau de lemn, cu o piramidă centrală.

Edificiile în cruce înscrisă nu îşi vor găsi deplinele lor posibilităţi de dezvoltare decât atunci când se va adopta pentru acoperirea lor cupola şi bolţile de zidărie.

BAZILICILE CU CUPOLĂ

Cele mai vechi monumente

Aplicând cupola la planul bazilical, care nu era conceput în acest sens, bizantinii creară o formulă necunoscută în antichitatea păgână şi care avea să determine dezvoltarea ulterioară a arhitecturii lor. Istoria începuturilor acestui tip este încă învăluită în multă obscuritate. Nu se poate acorda o deplină încredere anecdotei relatate în secolul al XI-lea de către Gheorghe Cedrenus, după care Constanţiu ar fi ridicat, către mijlocul secolului al IV-lea, pe prima bazilică a Sfintei Sofia din Constantinopol, o cupolă de zidărie care s-ar fi dărâmal în 361 când Iulian Apostatul a fost proclamat împărat în Galia. Caracterul moralizator al acestei poveşti, care 1111 este confirmată de alte mărturii, o face întrucâtva suspectă. După date furnizate de texte

sau de monumente se presupune că o cupolă de lemn ar fi încununat mai multe bazilici: Sfântul Marcu din Constantinopol (sub Teodosie I, la sfârşitul secolului al IV-lea), bazilica de lângă Ilissos la Atena (secolul al V-lea), biserica dinspre răsărit de la Alahan Monastir (sau Hogea Kalessi) în Isauria (către anul 450). Unul dintre cele mai vechi exemple de bazilică cu cupolă de zidărie pare a fi o biserică din Meriamlik, în Cilicia, care ar fi fost construită sub Zenon (474 – 491) (*plan 19*). Spre a suporta împingerile acestei cupole, situată dinaintea absidei, deasupra altarului, ca un fel de mare ciborium, s-ar fi introdus în planul bazilical patru stâlpi susţinând arcuri mari care, spre vest, taie destul de stângaci înaintarea colonadei, şi s-ar fi înlocuit acoperişurile pe şarpantă cu bolţi. Unii savanţi socot totuşi că aici n-ar fi existat decât o cupolă de lemn. Cunoaştem, însă, cupole de zidărie pe un plan pătrat, într-un turn al zidului de incintă vest de la Constantinopol, datând din 447, şi în două săli ale Marelui Palat imperial, care pare să fi fost ridicate sub domnia lui Marcian (450 – 457) sau puţin mai înainte.

Merită de altfel să se cerceteze mai îndeaproape de la cine au preluat bizantinii această boltire cu cupolă de zidărie pe un plan pătrat. Tradiţia arhitecturală romană folosise aproape exclusiv cupola pe planuri centrale – rotonde sau octogoane – şi majoritatea bisericilor martiriale creştine, precum şi cele care derivau

din ele îi rămăseseră fidele. Pentru a acoperi un spaţiu pătrat, Roma şi Italia preferaseră formula mai comodă a boiţii în cruce[9]. Cupola acoperind o sală rectangulară este aparent o formulă originară din Orientul mediteranean. Se cunosc câteva exemple de acest gen în mormintele egiptene din Imperiul Vechi şi din cel Nou, dar ea pare să aparţină mai ales regiunilor asiatice. Este întâlnită sub o formă încă destul de rudimentară în mai multe cavouri ale mormintelor regale din lJr, în Caldeea, spre mijlocul celui de-al 111-lea mileniu î.e.n. Având un profil semicircular sau elipsoidal, ea încunună felurite construcţii pe un relief din epoca lui Sennacherib (sfârşitul secolului al VIII-lea î.e.n.), reprezentând fără îndoială o localitate de munte din Siria de nord, unde ea supravieţuieşte şi astăzi în acele *qubab* de la sate. Să notăm totuşi că nu s-a găsit nicio cupolă, nici în palatele regilor asiro-babilonieni, nici în acelea ale ahemenizilor. Poate că în aceste ţări era folosită doar la construcţiile de dimensiuni modeste. În schimb, ea s-a răspândit în Siria, în Palestina şi în sudul şi vestul Asiei Mici, în secolele al II-lea şi al III-lea e.n., la mormintele şi la băile cu plan pătrat. Aici, pentru a se asigura trecerea de la baza circulară a cupolei la careul desenat de suporţi, s-a pus la punct – spre sfârşitul secolului al II-lea e.n. – procedeul pandantivului sau al triunghiului sferic, pe care bizantinii aveau să-l folosească într-

9 Rezultată din intersectarea a două bolţi în leagăn perpendiculare, cu rază egală.

un mod aproape exclusiv. Nu este deci cazul să credem că ei ar fi împrumutat tehnica sau ideea cupolei deasupra planului pătrat de la sasanizi, deoarece aceştia făceau racordul cu ajutorul trompei de colţ (fragment de boltă cel mai adesea semieonică, câteodată ca un sfert de sferă) cunoscută şi în Africa de nord în secolul al III-lea e.n. Este adevărat că, încă din secolul al III-lea, sasanizii au ştiut să dea cupolelor din palatele lor o amploare monumentală şi nu este exclus ca dorinţa de a rivaliza cu impunătoarele lor creaţii să fi contribuit la a-i îndemna pe Iustinian şi pe contemporanii săi pe această cale a splendorii arhitecturale, spre care îi îndrumau şi atiţia factori ai propriei lor istorii. Dar tocmai în tradiţiile lor au găsit atât tehnica de construcţie cât şi simbolismul cupolei, considerată ca o imagine a bolţii cereşti. Încă mai înainte Nero acoperise sala circulară a tronului din palatul său cu o cupolă care «se învârtea în jurul ei, ziua şi noaptea, după chipul şi asemănarea lumii» (Suetoniu, *Nero*, 31). Mai târziu, la sfârşitul celui de-al II-lea secol, Diocleţian a construit o rotondă astrală în palatul său de la Split. «Marele Palat» ridicat de Constantin în noua sa capitală cuprindea săli rotunde cu cupole. Înseşi dificultăţile pe care le aducea după sine aplicarea cupolei la planul bazilical al bisericilor, fără compensaţia vreunui avantaj de ordin practic, dovedesc cu prisosinţă că acest mod de acoperire a edificiilor a fost ales în virtutea semnificaţiei sale

simbolice.

Bazilica cu cupolă de zidărie pare să se fi bucurat de trecere la Constantinopol încă de la începutul secolului al VI-lea: biserica Sfântului Polieuct, ridicată aproximativ între 524 şi 527 de principesa Iuliana Anicia, strănepoată a Gallei Placidia, ar fi fost de acest tip şi, în aceiaşi ani, Iustinian, încă înainte de a se urca pe tron, pe vremea unchiului său Iustin I (518 – 527), ar fi renovat bazilica Născătoarei de Dumnezeu din Blacherne, construită de Pulheria şi Marcian, înzestrând-o cu o cupolă.

Sfintei Irina de la Constantinopol

Sub domnia lui Iustinian bazilica cu cupolă avea să triumfe prin construirea celor două biserici învecinate, Sfânta Irina şi Sfânta Sofia, ridicate spre a înlocui sanctuarele aşezate sub aceleaşi hramuri, distruse la 15 ianuarie 532 de incendiul din cursul răscoalei Nikă (numită astfel pentru că răzvrătiţii se răspândiseră pe uliţe strigând *Nikă*: învinge!). În afară de existenţa unei cupole, nu cunoaştem aspectul pe care îl aveau în secolul al VI-lea părţile superioare ale bisericii Sfânta Irina, deoarece edificiu], după ce trecuse printr-un nou incendiu în 564, a fost grav deteriorat de un violent cutremur de pământ, în octombrie 740, şi reconstruit sub Constantin al V-lea Copronimul.

Sfânta Sofia de la Constantinopol

În schimb, Sfânta Sofia a rămas încă aproape pe de-a întregul păstrată sub aspectul ei din

secolul al VI-lea (*îi. 12, 13*). După mărturia unui cronicar, Iustinian a dorit «o biserică aşa cum nu a mai fost niciodată de la Adam încoace şi cum nu va mai fi nicicând de-acum înainte». A poruncit zidirea ei când, îndată după potolirea spaimei iscate de răscoala Nikă, s-a hotărât să repare stricăciunile de pe urma incendiului şi să afirme astfel dinaintea poporului o putere nelimitată, care înţelegea să nu-i mai fie contestată. Lucrările au început încă din 23 februarie 532. Iustinian chemă doi arhitecţi, Anthemius din Tralles (în Carla, actualul oraş Aydin) şi Isidor din Milet, ambii originari din Anatolia unde, de veacuri, se practicase construirea cupolelor şi de unde au fost recrutaţi şi lucrătorii isaurieni. Anthemius şi Isidor erau mai mult decât arhitecţi. Textele bizantine îi califică drept *mechanikoi* sau *mechanopoioi* – ingineri, cum am zice noi, oameni formaţi după disciplinele acelei *mechanikè*, ce cuprindea o parte teoretică, geometrie, aritmetică, astronomie şi fizică, şi o parte practică, artele construcţiei, schelăriei şi picturii. Anthemius şi Isidor sunt cunoscuţi de altfel amândoi ca matematicieni (întrucât matematicile greceşti au continuat să fie practicate până la sfârşitul Imperiului bizantin, pe când în Occident ele au fost date uitării). Anthemius se trăgea dintr-o familie de oameni de ştiinţă şi el însuşi scrisese tratate ştiinţifice, printre care *Paradoxurile mecanice*, unde făcuse dovada unei cunoaşteri temeinice a proprietăţilor focale ale conicelor şi a aplicării lor în optică.

Isidor grupa în jurul său o şcoală, unde se manifesta interes faţă de operele lui Arhimede, între altele faţă de cele două cărţi despre sferă şi despre cilindru.

Lui i se datorează un comentariu asupra unui tratat *Despre bolţi* de Heron din Alexandria (care a trăit, după cât se pare, la sfârşitul secolului I e.n.). Tot el imaginase construcţiile care permiteau calcularea unghiurilor diedre în corpurile solide regulate. În sfârşit, inventase un compas pentru a desena parabolele. Unul dintre elevii săi, care îl numea «marele maestru», adăugase la *Elementele* lui Euclide ultima parte a cărţii a XV-a, unde se studiază poliedrii regulaţi înscrişi. Iustinian apelase deci la doi ingineri-matematicieni, pricepuţi în problemele teoretice şi practice.

Construcţia a durat ceva mai mult de cinci ani. În ziua târnosirii, 27 decembrie 537, când Iustinian, ajuns la poarta cea mare care punea nartexul în comunicare cu naosul, văzu monumentul terminat, uitând riguroasa etichetă imperială, alergă până la amvon şi strigă: «Slăvit fie Dumnezeu care m-a socotit vrednic de a înfăptui o asemenea operă. Te-am învins, o, Solomon!»

Văzut din afară, edificiul pare cam greoi. Aceasta din pricină că, asemenea construcţiilor boltite din epoca romană, exteriorul nu este altceva decât «învelişul» clădirii. Cele patruzeci de contraforturi mici, care încing baza cupolei fără

tambur, o fac să pară mai turtită decât este în realitate. Impresia de masivitate este sporită şi mai mult de contraforturile puternice care proptesc faţadele nord şi sud şi care au fost supra-înălţate şi consolidate în decursul secolelor. Pentru a putea aprecia mai bine ansamblul, privitorul trebuie să se retragă atât cât să nu mai vadă decât impresionantul joc al maselor. Arcadele mari care se desfăşoară pe faţade sunt caracteristice pentru ahitectura constantinopolitană.

Trebuie să pătrunzi în biserică pentru a te simţi zguduit de măreţia şi cutezanţa construcţiei (*il. 13*). Planul a rămas acela al unei bazilici cu trei nave despărţite de colonade, dar cupola, în loc să fie de bine de rău suprapusă spre est unui tip de clădire care nu era făcut să o primească, cum a fost cazul în secolul al V-lea, domină suveran ansamblul structurilor al căror centru devine şi cărora le conferă o adevărată unitate organică (*plan 20*). Îndată ce treci de uşile ce duc din nartex în nava centrală, o vezi cum se înalţă la cincizeci şi cinci de metri, afirmându-şi imperios prezenţa deasupra jerbelor luminoase care ţâşnesc din cele patruzeci de ferestre care îi străpung baza. La est şi la vest este sprijinită de două semicalote de acelaşi diametru, proptite la rândul lor de semicalotele radiale ale nişelor: două la vest, întrucât aceea din mijloc este înlocuită de uşa imperială, şi trei la est, unde nişa mediană formează absida. Anthemius şi Isidor au evitat

astfel dezacordul care ar fi putut rezulta din juxtapunerea unei cupole şi a unui acoperiş pe şarpantă. Întregul înveliş dă o impresie de unitate, semicalotele producând la două niveluri diferite efecte de armonioasă plenitudine, analoge cu plenitudinea cupolei centrale. La exterior, la nord şi sud, cupola este susţinută de două mari arcuri de descărcare, în care se înscriu timpane străpunse de două rânduri de ferestre şi sprijinite pe două etaje de arcade cu coloane. Marile arcuri laterale n-ar fi putut suporta singure împingerile cupolei şi a fost nevoie să se întărească fiecare în exterior prin câte două puternice contraforturi, ridicate pe navele laterale. Acestea dirijează împingerile în afară, la fel ca şi semicalotele de la est şi de la vest, printr-un întreg sistem de bolţi în cruce, suprapuse pe calote acoperind tribunele, şi de bolţi cu penetraţie simple la parter. Prin folosirea exedrelor cu coloane, luate de la edificiile polilobe şi octogonale, pentru a sprijini lateral cele două bolţi cu calotă de la est şi vest, nava centrală prezintă un plan radial, în interiorul de tip bazilical. Ea constituia cadrul teatral al ceremoniilor la care participau patriarhul, împăratul şi dregătorii de la curte.

Emisfera cupolei, sferturile de sferă care se etajează spre a o sprijini, triunghiurile sferice ale pandantivilor, cele patru arcuri mari a căror linie este reluată, în elevaţie, în creştetul nişelor sau în arcul porticurilor de pe colaterale, şi, în plan, în însăşi traseul exedrelor, sunt tot atâtea elemente

care atestă că în mintea lui Anthemius şi Isidor dăinuia acea imaginaţie geometrică, excepţional de bogată şi de sensibilă, care îi făcuse pe grecii din antichitate să exceleze totodată în matematică, în arhitectură, în sculptură şi în ceramică. Şi în secolul al VI-lea e.n. există aceeaşi facultate de a concepe liniile, suprafeţele şi volumele, şi de a le «face să joace» în îmbinări simple, coerente şi armonioase, dar ea se aplică acum la un simţ al măreţiei spaţiului interior, moştenit de la tradiţia imperială romană şi îndeosebi de la construcţia sălilor din terme.

În acelaşi timp la Sfânta Sofia s-a săvârşit o revoluţie care ne îndepărtează de arhitectura antică. Nu mai avem de-a face cu un paralelipiped de coloane şi de ziduri purtând prisma unui acoperiş, ci cu o cupolă care se sprijină pe mari arcuri întinse între stâlpi. Este ceea ce s-a numit osatura-baldachin, în care zidurile interioare şi coloanele, nemaiavând acum decât un rol secundar în stabilitatea monumentului, vor avea mai târziu tendinţa să dispară. În partea de jos, până la punctul de pornire a pandantivilor, zidurile lipsesc: nu există decât colonade purtând deasupra arcuri; mai sus, până la baza cupolei, timpanele arcurilor de descărcare şi semicalotele nişelor se ajurează cu multiple ferestre. Stâlpii din colţuri, care poartă cupola, se ascund în colaterale şi nu lasă să se vadă decât muchiile lor. Cupola ce domneşte deasupra unei întinderi de lumină pare «nu atât că se sprijină pe zidărie, cât mai degrabă

că este agăţată de cer printr-un lanţ de aur», pentru a repeta fraza lui Procopius, care şi-a amintit poate aici de obiceiul sasanizilor de a agăţa coroana de un lanţ de aur deasupra capului regelui. Ca şi la mozaicurile din acea vreme şi la fel ca la San Vitale, îmbinarea dintre splendoare şi dematerializare ne smulge din universul nostru terestru pentru a ne dărui sentimentul supranaturalului. Sfânta Sofia este revelatoare în privinţa Bizanţului prin faptul că, derivând din spiritul geometric al Greciei şi beneficiind de cuceririle tehnicii din epoca romană, ea exaltă somptuozitatea unei puteri care se credea de origine divină şi ne introduce în lumea spirituală a creştinismului. «Când intri să te rogi în Sfânta Sofia, scria Procopius, simţi îndată că nu este un lucru datorat puterii şi meşteşugului omenesc, ci însăşi opera dumnezeirii; şi sufletul ce se ridică spre cer înţelege că aici Dumnezeu este foarte aproape şi că îi place să sălăşluiască în această casă pe care singur şi-a ales-o.»

Construcţia lui Anthemius şi Isidor nu era fără cusur. Contraforturile laterale ale arcurilor de descărcare ar fi trebuit să fie mai aproape de colţurile careului central, unde împingerile se făceau simţite mai ales în axul pandantivilor. De asemenea se pare că, din pricina ritmului rapid în care s-au executat lucrările, mortarul prea gros dintre cărămizi n-a avut timp să se usuce îndeajuns şi edificiul s-a tasat prost. În sfârşit s-a produs şi o tasare diferită a temeliilor. Zguduit de

un violent cutremur încă din august 553, arcul care susţinea cupola spre est a fost şi mai grav avariat de un nou seism, în decembrie 557, şi s-a prăbuşit cinci luni mai târziu, la 7 mai 558, trăgând după el un întreg segment al cupolei şi o parte din marea semicalotă de la est. Evenimentul, socotit de rău augur, a tulburat întreg Imperiul. Anthemius şi Isidor muriseră între timp, aşa încât Iustinian a încredinţat reconstruirea bisericii lui Isidor cel Tânăr, nepotul celui de-al doilea arhitect, care, spre a diminua împingerile cupolei, a înălţat-o cu 6, 25 m: se ştie că, într-adevăr, cu cât o cupolă este mai largă şi lipsită de tambur, cu atât împingerile trag către vid. Noua târnosire a putut avea loc la 23 decembrie 563, doi ani înaintea morţii lui Iustinian. Această nouă cupolă avea să se surpe împreună cu semicalota de la vest în anul 989.

Sfânta Sofia presupunea prea multă ştiinţă şi prea mari mijloace băneşti pentru ca încercări la fel de ambiţioase să se mai repete în Imperiul bizantin după moartea lui Iustinian. Adevăraţii ei urmaşi şi emuli nu se vor întâlni decât în moscheele imperiale otomane de la Istanbul.

Bazilici târzii

Sistemul cupolelor de la Sfânta Sofia a fost imitat în biserica Al-Adra din Hah, în Mesopotamia, unde nava a fost acoperită nu de o boltă în leagăn, tradiţională în această regiune, ci de o cupolă centrală flancată de două semicupole.

În secolul al VI-lea, constructorii s-au ţinut

mai aproape de adevăratul plan bazilical, fără să introducă semicalote pe colonade care contribuiseră să-i dea Sfintei Sofia aspectul său deosebit. Vom cita ca exemple bazilica B din Filippi (în limba turcă Direkler, «coloanele»), a cărei cupolă pare să se fi prăbuşit încă din timpul construcţiei, în al treilea pătrar al secolului al VI-lea; bazilica din Pirdop (în Bulgaria) a cărei parte est a fost în întregime dărâmată în epoca postiustiniană pentru a fi refăcută cu o cupolă; biserica din Kasr-ibn-Wardan, care ţinea probabil de palatul şefului militar care comanda apărarea Ziraes-ului sirian şi unde folosirea cărămizilor într-o ţară în care piatra era tradiţională este un indiciu al influenţei constantinopolitane. Pentru a sprijini împingerile cupolei s-a generalizat folosirea pe colaterale a unor bolţi în leagăn şi a unor bolţi în cruce. Cu aceeaşi intenţie, în secolul al VII-lea s-au intercalat arcuri mari între stâlpii care susţineau cupola: în plan, biserica a căpătat aspectul unei cruci care se înscrie în acel 7 c răsturnat pe care îl desenau colateralele şi nartexul. Cel mai adesea, proscomidia şi diaconiconul, care flancau absida centrală, nu se mai află în prelungirea navelor laterale, ci în faţa stâlpilor de la est. Acesta a fost planul adoptat pentru prima biserică a mănăstirii Chora de la marginea Constantinopolului (întemeiată de partricianul Crispus sub domnia lui Heraclius, între 610 şi 620), Sfântul Clement din Ancyra, noua biserică a Fecioarei ridicată la Efes după ce

oraşul fusese distrus de Moavia (aprox. 677) şi biserica Adormirii Maicii Domnului de la mănăstirea întemeiată de călugărul Iachint, la Niceea, spre sfârşitul secolului al VII-lea sau la începutul secolului al VIII-lea. Începuse evoluţia care avea să ducă la triumful bisericii în cruce greacă înscrisă asupra bazilicii cu cupolă.

Armenia Bazilici cu cupolă de un tip deosebit, cu o singură navă, au fost construite în Armenia încă de la începutul secolului al VI-lea. Urmând practica obişnuită în această ţară, ele erau zidite din piatră de talie. Amintim bisericile Ptghavank sau Ptghni (întemeiată de Manuil A mă tuni în prima jumătate a secolului al VI-lea). Şogakat din Vagarşapat (secolul al VII-lea), Sântul Grigore pe lângă mănăstirea Iloromos, sau catedrala din Thaliş, zidită de Grigor Mamikonian (aprox. 662 – 685), unde pilaştrii angajaţi în pereţii laterali pentru a suporta cupola s-au transformat în mici pereţi despărţitori determinând nişe.

*

SEMNIFICAŢIA SIMBOLICĂ A BISERICII

Speculaţiile asupra simbolisticii au fost foarte aprinse sub Imperiul roman, în cercurile păgâne, evreieşti şi creştine. În acest sens avem o mărturie din secolul al III-lea în prezenţa baldachinului cu boltă înstelată deasupra bazinului baptismal de la Dura-Europos. Aceste preocupări au luat un nou avânt la bizantini. Ele se pot urmări de la Eusebiu şi Grigorie din Nysa (±335 – ±394), la pseudo-Dionisie Areopagitul (la începutul secolului al VI-

lea) şi până la Maxim Mărturisitorul (580 – 662) şi patriarhul Gherman (±633 – 733). Edificiul destinat cultului era privit ca un microcosmos asemănător împărăţiei cerurilor. Cupola, socotită simbol al cerului, domina naosul, figură a lumii pământene şi vizibile, el însuşi luminat şi orientat către altar, reflex al lumii inteligibile. La începutul erei noastre, în cercurile evreieşti din Alexandria, Filon explicase că în Templul din Ierusalim Sfânta-Sfintelor reprezenta lumea inteligibilă, pe când Sfântul (naosul) şi Pridvorul simbolizau lumea sensibilă. Folosind o expresie a patriarhului Gherman, «biserica este cerul pământean în care Dumnezeu din cerul de sus locuieşte şi se preumblă». Aceste considerente vor influenţa din ce în ce mai mult alegerea şi repartizarea subiectelor înfăţişate în biserici.

ARHITECTURA PROFANĂ

Urbanismul la Constantinopol

Constantin îşi construise noua capitală pe un promontoriu de unde, ca şi la Roma, se puteau vedea, cu oarecare bunăvoinţă, şapte coline. El o înzestră cu cel puţin două pieţe mari cu porticuri, după o formulă pe care lumea romană o împrumutase de la Orientul elenistic. Una, pătrată, numită Augusteon, în cinstea Augustei Elena, mama împăratului, era de fapt o înfrumuseţare şi o extindere adusă Tetrastoonului amenajat de Septimiu-sever în Bizanţul roman: însuşi numele de Tetrastoon arată limpede că existase înainte o agora înconjurată de patru

porticuri. Cealaltă piaţă, situată la vest de precedenta, primise, după tradiţia imperială, numele constructorului său – *Forum Constantini*. Ea era de tip oriental, cu două colonade arcuite care desenau o elipsă, ca la forul din Gerasa. Urmaşii lui Constantin, Teodosie cel Mare, Arcadiu, Teodosie al II-lea, au construit în noile cartiere ale oraşului ce se dezvolta spre vest alte foruri care par să fi fost, după tipul cel mai des întâlnit, patrulatere înconjurate de colonade: Constantinopolul va număra cel puţin şase sau şapte pieţe publice importante. Constantin mărginise cu porticuri şi principalele străzi ale Romei Noi, după modelul a ceea ce se realizase pe largile artere ale marilor oraşe din Siria şi din Anatolia în epoca imperială romană. Aspectul climatului va face ca această formulă să se menţină în lumea bizantină. Renaşterea italiană va prelua, în acest domeniu, moştenirea Bizanţului.

Spre deosebire de multe oraşe întemeiate în epoca elenistico-romană, Constantinopolul n-a fost construit după un plan ortogonal. Traseul străzilor s-a modelat după relieful terenului. Marile străzi longitudinale, care legau forurile între ele, se îndreptau de la est spre vest, urmând liniile coamelor colinelor sau adâncimea depresiunilor. Străzile transversale, adesea prevăzute cu scări cu balustrade, le uneau fără a fi paralele. Pentru construirea caselor, bisericilor şi altor monumente a fost nevoie să se amenajeze numeroase terase, ale căror ziduri de temelie s-au păstrat uneori

până în zilele noastre.

De asemenea s-au clădit edificiile civile şi religioase strâns legate de existenţa unei capitale romane: două Senate, unul la nord de Forul lui Constantin, celălalt la est de Augusteon; un Capitoliu care, potrivit înclinării lui Constantin spre sincretism, purta în vârful său o cruce. Hipodromul, început de Septimiu-sever, a fost extins şi înfrumuseţat de Constantin. Mai existau două sau trei bazilici civile şi un octogon prevăzut cu pasaje boltite care, împreună cu bazilica învecinată, adăpostea sediul primei Universităţi din Constantinopol: vom regăsi aici, încă de la începuturile arhitecturii profane din Constantinopol, această juxtapunere a bazilicii şi a octogonului, care s-a urmărit adesea şi la edificiile religioase.

Palatul imperial

Ca şi Diocleţian la Antiohia, ca şi Galeriu la Salonic, Constantin a ridicat palatul imperial în apropiere de hipodrom. Tradiţia spune că, pentru a-i sublinia caracterul sacru, el ar fi înlocuit portretul tradiţional al suveranului, aşezat deasupra porţii de bronz de la intrarea principală, cu imaginea lui Hristos.

Locul unde se ridica palatul fiind astăzi ocupat de moscheea sultanului Ahmet, cu dependinţele sale, şi de cartierele moderne în continuă expansiune, nu există decât puţine şanse de a se descoperi vestigii importante prin executarea unor săpături sistematice. Aproape toţi

împăraţii, de la Constantin la Nichifor Focas (963 – 969) şi la Ioan Tzimiskes (969 – 976), au pus să se ridice noi construcţii: săli de festivităţi, apartamente particulare, pavilioane de agrement, biserici şi capele. Prin complexitatea şi răspândirea clădirilor, curţilor şi grădinilor, Marele Palat prefigura mai degrabă Kremlinul şi Seraiul decât palatul de la Versailles. Însuşi marele număr al bisericilor şi capelelor cuprinse în incintă prevestea reşedinţa ţarilor. Dar, prin fastul său, Marele Palat depăşea tot ce a urmat după el. Începând de la sfârşitul secolului al XI-lea el a fost tot mai mult neglijat în favoarea reşedinţei din Blacherne. Săpăturile arată că anumite părţi deveniseră depozite de gunoaie încă în a doua jumătate a secolului al XII-lea. Şi când Mahomet al II-lea Cuceritorul vizită ruinele, încărcate în mintea lui de prestigioase amintiri, nu se putu stăpâni să recite versurile arabe: «Bufniţa bate darabana sub bolta din Afrasiab, păianjenul trage perdelele în palatul împăratului.»

Principalele elemente ale Marelui Palat, anterioare secolului al VIII-lea, erau: *Chalké* (un vestibul monumental, numit astfel fie din cauza porţii de bronz de la intrare, fie din cauza ţiglelor de bronz aurit care îl acopereau); *Tribunalul celor nouăsprezece paturi* (sală de recepţie, unde, pe fiecare din cele nouăsprezece paturi de banchet, puteau să stea – după moda antică – câte doisprezece convivi); *Daphné* (al cărui nume putea veni fie de la prezenţa unei statui a acestei nimfe,

fie de la coroanele de laur pe care împăratul le împărţea aici senatorilor în prima zi a lunii ianuarie); *Chrysotriclinium* (sală a tronului octogonală, acoperită cu o cupolă având şaisprezece ferestre şi înconjurată de opt nişe absidate; aici împăratul şedea pe tron, în absida răsăriteană, a cărei concă era decorată cu un mozaic unde, la fel ca în numeroase biserici, era reprezentat Hristos aşezat pe un tron); *Magnaura* (o sală de audienţe de tip bazilical, cu trei nave, unde tronul împăratului era aşezat în absidă). Principalele planuri folosite aici erau aceleaşi pe care arhitectura religioasă le împrumutase de la arta imperială din epoca romană. Fenomenul este cu atât mai uşor de explicat cu cât bizantinii concepeau liturghia imperială şi liturghia ecleziastică după acelaşi model şi cu cât, pentru ei, tot ce venea în legătură cu «Palatul sacru», unde se desfăşurau ceremoniile cultului imperial, căpăta valoare religioasă. Marele palat avea şi instalaţii sportive: fără îndoială un hipodrom acoperit şi acel *Tzykanisterion*, construit de Teodosie al II-lea, unde curtenii jucau e polo», joc adus din Persia (însuşi numele acestui stadion venea de la cuvântul persan *ţu-gan* care desemna jocul numit de englezi «polo pe iarbă»).

Săpăturile efectuate în partea de răsărit a moscheii sultanului Ahmet de «Walker Trust» de la Universitatea din Saint-Andrews au scos la iveală, din tot acest complex, o curte cu peristil care, prin intermediul unei anticamere, dădea în partea de

sud spre o sală cu absidă. În starea actuală a documentaţiei de care dispunem este preferabil să lăsăm toate acestea fără a le da vreun nume.

Alte palate imperiale

Mai existau şi multe alte palate, pentru împăraţi sau membrii familiei lor, la Constantinopol şi în suburbia sa europeană sau asiatică, departe de orice agitaţie urbană. Unele slujeau ca reşedinţă de vară sau ca popasuri de vânătoare. Pretutindeni s-a căutat satisfacerea gustului pentru confort, pentru plăcerile vieţii şi ale luxului.

O cetate atât de întinsă şi de populată cum era Constantinopolul trebuia să fie alimentată din abundenţă cu apă. Încă de pe vremea lui Iladrian se construise la Bizanţ, din porunca împăratului, un prim apeduct. Con-Apeducte şi cisterne st ani i îi a construit mai multe. Cel din care a mai rămas un tronson ce străbate Istanbulul modern între a treia şi a patra colină pe o lungime de peste.000 de metri a fost construit de Valens, în 368: cele două etaje de arcade puternice, care ating înălţimea de 26, 50 m, sunt de ajuns să ne amintească, prin asemănarea cu Pont du Gard sau cu apeductul din Segovia, că cetatea Constantinopol a fost la origine un oraş roman. Spre a face faţă eventualelor asedii sau secetei din timpul verii, apa era acumulată în cisterne particulare şi publice, uneori descoperite, dar cel mai adesea închise, foarte judicios repartizate în diferite zone ale oraşului. Două dintre cele mai

vestite sunt Yerebatan Serai (Palatul scufundai), cunoscută şi sub numele de Cisterna Bazilică, despre care se crede că ar fi fost construită de Constantin, dar care a fost cu siguranţă refăcută de Iustinian în curtea Bazilicii unde îşi aveau sediul Universitatea, precum şi Binbirdirek (Cele o mie şi una de coloane), după toate aparenţele cisterna zisă a lui Philoxenus, care pare să dateze din secolul al VI-lea. Aceste cisterne, de dimensiuni impresionante, dovedesc o dată mai mult cutezanţa şi măiestria constructorilor bizantini.

2. PICTURA MONUMENTALĂ

Pictura – şi îndeosebi mozaicul – constituie expresia majoră a geniului artei bizantine. Dar este bine să deosebim mozaicul pavimentar, făcut în principal din cuburi de marmură şi pietre colorate, care reprezintă o supravieţuire a tehnicii elenistico-romane, de mozaicul parietal, alcătuit din cuburi de sticlă colorată prin adăugarea unor oxizi metalici sau a unor foiţe de aur sau de argint. Acest nou procedeu avea să deschidă viitorul picturii bizantine.

MOZAICUL PAVIMENTAR

Pavimentul de mozaic a fost cunoscut în Grecia clasică, încă din secolul al V-lea înaintea erei noastre. Practicat mai cu seamă în epoca elenistică, el s-a răspândit în întreg Imperiul roman, din Asia şi din Africa până în Bretania şi pe meleagurile germanice. El a trecut chiar peste graniţele imperiului, de pildă în Persia, la Bâşapur,

unde au lucrat mozaicarii din Antiohia pe care Şapur

I i-a adus în acest oraş atunci când l-a cucerit în 252. Bizantinii îi rămaseră credincioşi până spre sfârşitul secolului al VII-lea, în ce priveşte decorarea pardoselii anumitor reşedinţe şi chiar biserici. Peristilul Marelui Palat imperial de la Constantinopol, scos la lumină la sud de moscheea sultanului Ahmet, a fost bogat împodobit cu asemenea mozaicuri, la o dată incertă pe care arheologii o situează fie în timpul domniei lui Teodosie al II-lea (408 – 450), fie în vremea lui Iustinian al II-lea (685 – 695). În interiorul unor panouri lungi, tivite cu panglici şi cu ghirlande de frunze de acant între care se înscriu măşti umane, păsări şi fructe, subiectele se suprapun în trei registre, în friză, pe fond alb (*il. 14 şi 14 bis*). Se întâlnesc câteva teme mitologice (Belerofon luptându-se cu Himera, un alai dionisiac, nimfe şi grifoni), numeroase scene din viaţa câmpenească, episoade de vânătoare, încăierări între animale şi o cursă cu cercul în hipodrom. Aceste mozaicuri ţin de tradiţia antică nu numai prin subiectele lor, ci şi prin libertatea mişcărilor, eleganţa desenului, simţul volumelor, prospeţimea şi gingăşia coloritului, gustul pitorescului. Ele sunt învăluite într-o atmosferă poetică, de un foarte pronunţat caracter grecesc, care contrastează cu realismul rural al mozaicurilor din Africa de nord. Se poate vedea în ele o manifestare a gustului clasicizant, rămas foarte viu la Constantinopol.

Din fericire, la Antiohia s-a putut urmări evoluţia pardoselilor de mozaic de la începutul erei noastre până în secolul al VI-lea. Stilul lor este mai puţin pur decât al acelora de la Constantinopol şi coloritul mai puţin bogat. În secolul al V-lea aici s-a făcut simţită influenţa sasanidă – fără îndoială prin intermediul ţesăturilor – în iconografia scenelor de vânătoare şi în adoptarea unor motive cum ar fi animalele cu gâtul împodobit cu panglici.

Subiectele câmpeneşti cu care sunt decorate vilele marilor proprietăţi rurale se regăsesc la pavimentele bisericilor, mai ales în Palestina, unde sunt menite să evoce Pământul, moşia lui Dumnezeu, şi uneori înşiruirea lunilor şi a anotimpurilor, simbol al ordinii lumii. Caracterul idilic al acestor reprezentări derivă din tradiţia alexandrină.

PICTURA MURALĂ

PICTURA RELIGIOASĂ

Grecii recurseseră, mai adesea decât se crede de obicei, la pictură pentru a decora în interior cu scene religioase zidurile edificiilor lor sacre: adevăratul Theseion, sanctuarul Dioscurilor, Erechteionul, templul lui Dyonisos Eleuthereus de la Atena, templul lui Zeus din Olimpia, tholosul din Epidaur au fost astfel împodobite, după mărturia unor texte. Pictura căpătase întâietate în epoca elenistică şi fusese din belşug folosită de lumea romană în scopuri religioase sau profane. Creştinii recurseseră la ea pentru a acoperi pereţii

catacombelor, sau chiar ai bisericilor, cum este cazul la Dura.

După triumful religiei lor, ei au întreprins şi în acest domeniu, ca şi în arhitectură, felurite experienţe în care se reflectă bogăţia trecutului ai căror moştenitori erau, precum şi incertitudinile lor în privinţa programelor ce trebuiau aplicate. Unii socoteau că era nimerit să se continue decorarea pereţilor bisericilor, ca şi a pavimentelor, cu subiecte pur profane, poate cu intenţia de a evoca bucuriile paradiziace. O descriere a bisericilor din Gaza (în Palestina), datorată retorului Horicius (secolul al VI-lea), ne arată că la biserica Sfântul Ştefan s-a reprezentat pe pereţii navelor laterale Nilul mărginit de pajişti populate cu animale. La biserica Sfântul Serghie, în absidele nord şi sud, erau figurate livezi de meri, peri, rodii printre care zburătăceau păsări. Un decor executat în acelaşi spirit s-a păstrat pe arhivoltele arcadelor din biserica Fecioarei Acheiropoietos de la Salonic (secolul al V-lea), unde ghirlande de flori şi ciorchini de fructe se revarsă din vase de un albastru închis pe fond de aur, pe când păsări şi şerpi se înscriu în octogoane; doar ici şi colo câte o cruce înscrisă într-un cerc ne aminteşte că ne aflăm într-un edificiu creştin. Dintr-un fragment din Viaţa sfântului Ştefan cel Tânăr (Aligne, *Patrologia Graeca*, vol. 100, col.

1113), pare să reiasă că bisericile de la Constantinopol anterioare crizei iconoclaste aveau

un decor pictat cuprinzând reprezentări de arbori, păsări, animale şi chiar scene «satanice» de curse de cai, de vânătoare, de teatru şi de jocuri din hipodrom.

Însă această practică le punea unora probleme de conştiinţă. O scrisoare a sfântului Nil, către sfârşitul secolului al IV-lea, ne-a păstrat amintirea acestor frământări. Un înalt magistrat, eparhui Olympiodor, îi scrisese pentru a-l întreba dacă se cuvenea să se înfăţişeze scene de vânătoare şi de pescuit «doar pentru plăcerea ochilor» în interiorul unei biserici pe care o ctitorise. Nil îi răspunse că ar fi un lucru «copilăresc şi neserios». Îl sfătui să picteze imaginea crucii în absidă şi, de o parte şi de alta a naosului, scene luate din Vechiul şi din Noul Testament «pentru ca neştiutorii de carte, ce nu pot ceti Sfânta Scriptură, să înveţe, privindu-le, faptele bune ale celor care l-au slujit cu credinţă pe Dumnezeu şi să fie îndemnaţi să imite această nobilă purtare care i-a făcut să prefere cerul pământului şi lucrurile nevăzute lucrurilor văzute». Aceasta a fost docM trina pe care au apărat-o cei trei mari dascăli şi ierarhi ai bisericii orientale, profund pătrunşi de elenism, Vasile din Cezareea, Grigore din Nazianz şi Grigore din Nysa: pentru ei decorul figurat din biserici trebuia să-i instruiască pe credincioşi prin ilustrarea Sfintei Scripturi. Această doctrină a ieşit biruitoare până la urmă împotriva acelora care, ca Eusebiu din Cesareea (267 – 340) şi, mai târziu,

Epifan, episcop de Salamina, în Cipru (367 – 440), rămăseseră credincioşi intransigenţei vremurilor de început şi vedeau în reprezentarea lui Hristos, a Fecioarei, a îngerilor şi a sfinţilor, o supravieţuire a practicilor idolatriei şi, în acelaşi timp, o blasfematorie zeificare a omului. Propunând pictorilor aceste subiecte extrase din Scriptură, care trezeau un adânc răsunet în sensibilitatea lor şi, totodată, în aceea a spectatorilor, Biserica a contribuit la naşterea unui nou stil pe care desigur îl favorizaseră prefacerile

Pentru pictura murală bizantinii dispuneau de două intervenite în artă în secolul al III-lea, dar care, poate, nu s-ar fi cristalizat dacă s-ar fi rămas la temele decorative preluate de la păgânism.

I. MOZAICUL

Originile mozaicului parietal tehnici: mozaicul din bu câţi de sticlă colorată şi fresca. Primul pare să fi fost inventat la Roma către mijlocul secolului I î.e.n. pentru decorarea pereţilor grotelor artificiale consacrate Muzelor

(de unde şi numele său) sau Nimfelor. El avea drept scop să accentueze prin propria sa sclipire efectele irizării apei. Astfel, curând începu să fie utilizat, încă de prin secolul I e.n., la fântâni şi pe bolţile sălilor termelor. Farmecul exercitat de scânteierea lui a făcut să fie folosit şi în mausolee şi în edificiile religioase unde se adunau credincioşii: mozaicul a fost întrebuinţat în acele *mithraea* şi în bazilica închinată cultului lupercal

(sfârşitul secolului al III-lea), descoperită la Roma în 1613. El se adapta perfect la suprafeţele concave ale bolţilor şi ale cupolelor. Creştinii au recurs la el spre a-şi împodobi mormintele, încă înaintea epocii lui Constantin. Mausoleul familiei Iulia de la Vatican ne-a păstrat un «incunabul» al mozaicului creştin, din jurul anului 250: pe lunete se pot vedea povestea lui Iona, Pescuitorul de suflete şi Bunul păstor, iar pe boltă, Hristoshelios.

Cuburile de sticlă colorată, absorbind şi reflectând lumina, făceau să scânteieze culorile cu o strălucire pe care nu o aveau pietrele opace ale mozaicului pavimentar. Bisericile deveneau – nu aşa cum s-a spus – domeniul nopţii şi al obscurităţii, ci al luminii divine pe care sfântul Pavel şi Plotin o celebraseră după Platon şi Psalmist. Somptuozi-Dar numai Biserica biruitoare a oferit acestei tehnici toţi sorţii de izbândă.

Estetica mozaicului bizantintatea materiei şi a coloritului generau simţământul măreţiei supraomeneşti. Prin efectele sale de fulgerări somptuoase de lumină şi în acelaşi timp prin simplificarea desenului pe care o implica, mozaicul era materia adecvată dezvoltării stilului de care avea nevoie înflorirea religiei creştine într-o societate imperială. Mozaicul exclude în principiu degradeurile şi clarobscurul, deoarece fiecare cubuleţ formează un ton local încastrat în suportul de mortar şi nu se poate contopi cu cel de alături. Dimpotrivă, el favorizează reprezentarea figurilor cu două dimensiuni, într-un spaţiu fără

adâncime. Mozaicurile renascentiste din San Marco de la Veneţia şi din San Pietro de la Roma arată cum această tehnică îşi pierde orice forţă expresivă când încalcă exigenţele care îi sunt proprii spre a încerca să rivalizeze cu pictura executată cu pensula.

Mozaicul răspundea deci cerinţelor unei arte care avea misiunea de a evoca esenţele spirituale prin mijlocirea unor reprezentări figurative şi care, pentru aceasta, trebuia să obţină\ forme purificate de tot ceea ce ar fi putut aminti îndeaproape materia carnală şi pământeană.

Într-adevăr, arta creştină ţintea spre cu totul alte scopuri decât arta păgână. Fără îndoială aceasta din urmă fusese mai profund religioasă în inspiraţia sa decât s-a spus uneori. Scopul său principal nu a fost, în operele majore, să placă pur şi simplu spectatorului, ci să aducă prinos zeilor şi, în acelaşi timp, măreţiei cetăţii. Cu toate acestea, în civilizaţia Greciei clasice, în care oamenii şi-i închipuiau pe zei asemenea lor şi în care raţiunea se străduise să pătrundă tainele structurii lumii, arta se consacrase studiului datelor vieţii lor reale spre a le ridica la suprema treaptă de frumuseţe armonioasă sau de pitoresc atrăgător. Arta elenistică şi arta romană, mergând pe acest făgaş, excelaseră în redarea aparenţelor şi a iluziei spaţiale. Totuşi, în secolul al III-lea e.n., criza profundă prin care a trecut Imperiul şi presiunea păturilor populare şi rurale au avut drept consecinţă nu numai o decădere a

meşteşugului, dar şi mai mult încă o schimbare în estetică ce a adus după sine o reacţie împotriva excesului perfecţiunii formale şi reci atins în epoca Antoninilor: o mişcare asemănătoare a ridicat întregul nostru secol XX împotriva academismului secolului al XIX-lea. Filosoful Plotin, care a tălmăcit atât de bine frământările epocii sale, arăta că «ochiului trupesc» ar trebui să-i fie substituit «ochiul lăuntric», şi că «viziunea intelectuală», depăşind nu numai datele simţurilor, ci şi gândirea discursivă raţională, îngăduia, prin entuziasm şi uitare de sine, să se atingă extazul ce permitea contemplarea inefabilă şi indescriptibilă a *Fiinţei*. Aşa cum reiese foarte bine din pătrunzătoarele analize asupra esteticii din această vreme făcute de R. Bianchi Bandinelli, concepţiei despre artă ca o *technè*, un meşteşug şi o ştiinţă, în stare să redea realitatea obiectivă, i-a urmat aceea despre artă ca operă a revelaţiei, aparţinând lumii transcendenţei. Plotin şi discipolul său Porfiriu ne-au păstrat de asemenea amintirea acelui pesimism ce cuprinsese pe atunci societatea romană. Porfiriu însuşi n-a ajuns oare în pragul sinuciderii? în contrast cu idealul de frumuseţe atletică şi de vitalitate cuceritoare care însufleţise Grecia clasică, Plotin a exaltat virtutea maladiei şi a suferinţei care, făcându-l pe om conştient de slăbiciunea trupului său, îl îndeamnă să-şi cultive viaţa spirituală. Creştinismul a venit să aline aceste nelinişti şi să dea o hrană acestor aspiraţii către misticism şi ascetism. Pe când

anticii au avut tendinţa de a intelectualiza şi au urmărit «să placă», bizantinii au tins către spiritualitate şi către emoţie. Ei au prefăcut în *stil* clemente – ca frontalitatea sau imobilitatea – care fuseseră, nu o dată, efectul stângăciei în artele populare sau provinciale. Prin ruptura cu „academismul” şi iluzionismul antic şi prin izbânda viziunii interioare, arta lor vesteşte arta timpului nostru, dar cu această profundă deosebire că în loc să lase creatorului cea mai deplină libertate, ea îi pretindea un anumit conformism faţă de proto tipuri şi socotea o necesitate fundamentală comuniunea între artist şi public.

În sfârşit, renunţând sub imperiul exigenţelor tehnicii sale proprii la perspectiva frescelor elenistice şi romane care «spărgea» peretele, mozaicul bizantin a creat o pictură cu adevărat monumentală care se integra spaţiului edificiilor pe care le împodobea şi care respecta liniile arhitecturii. Credinciosul care pătrundea în biserică se pomenea în miezul unui mediu omogen, unde fondul luminos de aur al mozaicurilor potenţa simţământul de dilatare şi dematerializare.

Din această pricină datarea mozaicurilor bisericii Sfântului Gheorghe de la Salonic fluctuează între sfârşitul secolului al IV-lea şi începutul secolului al VI-lea, ajungând uneori

Numai o parte din mozaicurile din epoca paleocreştină a ajuns până la noi. Cele din

bisericile de la Alexandria, de la Antiohia, din Palestina şi chiar de la Constantinopol, executate înainte de Sfânta Sofia ridicată de Iustinian, au dispărut odată cu monumentele pe care le decorau. Salonic, Ravenna şi Roma sunt singurele oraşe în care s-au păstrat unele mozaicuri aparţinând mai multor secole. Oricât de mare ar fi fost favoarea de care se bucura, mozaicul era costisitor şi presupunea participarea unor artişti specializaţi. Bisericile în care a fost folosit au rămas o minoritate în ansamblul lumii bizantine şi, de cele mai multe ori, au fost acelea care au putut beneficia de dărnicia împăraţilor, principilor, papilor şi dregătorilor bisericii sau altor mari personaje. Iar decorul se reducea adesea la zona altarului, în sfârşit, multe dintre fragmentele care au supravieţuit sunt nesigur datate. Atunci când lipsesc datele literare sau epigrafice despre istoria monumentului şi a decoraţiei sale, este adesea anevoios să se stabilească o cronologie precisă, bazată pe criterii stilistice, persistenţa anumitor formule putând să se datoreze imitării unor modele antice.

Sfântui Gheorghe de la Salonic până în secolul al VIII-lea. Ipoteza cea mai aproape de adevăr pare să fie că ele au fost executate atunci când acest mausoleu imperial de pe vremea lui Galeriu a fost prefăcut în biserică sub Teodosie I (379 – 395). Ele aveau drept scop să preamărească Puterea lui Dumnezeu (Dynamis), căreia îi era consacrat edificiul. Urmele reperate

în tencuială şi ce a mai rămas din mozaicuri au permis să se vadă că în centrul cupolei fusese reprezentat Hristos ca biruitor, ridicând mâna dreaptă şi cu stânga ţinând crucea, în centrul unui medalion tivit cu stele, ghirlande şi un curcubeu susţinut de patru îngeri. Într-o zonă concentrică, peste cincisprezece personaje – apostoli şi proroci – din care nu s-au mai păstrat decât picioarele, fuseseră înfăţişaţi într-un peisaj paradiziac. În sfârşit, zona următoare, destul de bine păstrată, care ocupa toată baza cupolei, era alcătuită din mari panouri cu fond de aur. Sfinţi martiri ai bisericii răsăritene, tineri şi imberbi (*il. 16*) sau vârstnici şi cu barbă se înşiruie frontal în tradiţionala atitudine de oranţi, cu mâinile ridicate, dinaintea unor construcţii cu etaje, împodobite cu frontispicii triunghiulare, frânte sau arcuite, cu nişe cu concă şi cu pavilioane circulare. Aceste construcţii fuseseră dispuse în aşa fel încât să evoce absidele bisericilor flancate de navele laterale şi precedate de un altar deasupra căruia se ridica un baldachin. Putem vedea aici aplicarea la un subiect creştin a unor fundaluri de arhitecturi fantastice, foarte frecvente în picturile aparţinând aşa-numitelor stiluri «al doilea» şi «al patrulea», din casele de la Pompei, Herculanum şi Boscoreale şi care derivau ele însele din decorurile teatrelor elenistice. Figurile martirilor sunt remarcabile prin frumuseţea lor armonioasă, totodată vie şi solemnă. Mai jos, bolţile nişelor au fost decorate

cu păsări şi fructe într-un câmp de rozete, sau în interiorul unor casete realizate în desen; aceste motive, care s-ar putea să fi fost împrumutate de la ţesăturile sasanide, slujesc la evocarea vieţii paradiziace.

Hosios David de la Salonic

Tot la Salonic, în biserica numită în Evul Mediu Hosios David sau Hristos Latom, dar care, atunci când a fost construită în secolul al V-lea, a fost probabil închinată proorocului Zaharia, conca absidei este ocupată de o teofanie, contemporană cu prima etapă a edificiuluiţii. *15*): Hristos apare aşezat pe un curcubeu, înconjurat de aureolă, între simbolurile celor patru evanghelişti. Tânăr, fără barbă, înveşmântat în purpură, aşa cum trebuie să fie Stăpânul lumii, el ridică mâna dreaptă după gestul oratorului antic şi ţine în mâna stângă un *volumen* desfăşurat, cu un text inspirat din două versete ale lui Isaia (XXV, 9 – 10). Dedesubt, un dâmb din care izvorăsc «cele patru fluvii» ale Raiului este înconjurat de râul Iordan. Identitatea celor două personaje care încadrează scena este nesigură: cel din stânga stă încovoiat şi ţine amândouă mâinile ridicate în semn de mirare; cel din dreapta este aşezat într-o atitudine mai calmă. Despre primul s-a crezut mai degrabă că ar fi Iezechiel şi nu Isaia, iar al doilea Avacum sau Zaharia, patronul capelei. Comparaţia între acest mozaic şi acela din biserica Santa Pudenziana de la Roma (începutul secolului al V-lea) arată în ce fel Răsăritul bizantin şi Apusul latin au elaborat

imagini deosebite ale măreţiei divine, care reprezenta şi într-o parte şi în cealaltă tema privilegiată a absidei. La Roma, într-o compoziţie foarte raţională, al cărui clasicism era admirat de Poussin, Hristos este înfăţişat tronând între apostoli, totodată ca un filosof între discipolii săi şi ca un împărat între demnitarii de la curtea sa, pe un fundal de arhitectură în care monumentele Ierusalimului pământean simbolizează Ierusalimul ceresc: mintea omenească îşi imaginează lumea de dincolo pornind de la datele terestre pe care le înnobilează urmând aceeaşi cale ca şi idealismul clasic. Dimpotrivă, la Salonic subiectele sunt extrase din descrierile lăsate de vizionari în Vechiul Testament (Iezechiel şi Isaia) şi în Apocalipsă. Dar chipul lui Hristos mai păstrează încă ceva din prospeţimea şi farmecul modelelor elenistice. Totuşi el a căpătat un aer nou de gravitate concentrată, pur bizantină, care ne îndeamnă să credem că este vorba despre o operă mai recentă decât Bunul Păstor din pretinsul mausoleu al Gallei Placidia de la Ravenna, cu care se înrudeşte sub mai multe aspecte.

«Mausoleul Gallei Placidia» de la Ravenna în acest edificiu, ridicat de Galla Placidia în cursul celui de-al doilea pătrar din secolul al V-lea, pe latura sud a nartexului bisericii Sfintei Cruci, mozaicurile cu fond albastru-închis înviorat de reflexe gălbui sau azurii ocupă toate suprafeţele curbe: bolţi, lunete şi calote. Subiectele pe care le înfăţişează sunt însufleţite de acel spirit triumfător

care caracterizase o bună parte din arta imperială romană şi de care s-a lăsat pătrunsă şi Biserica atunci când a biruit zeii neadevăraţi. În centrul calotei, o cruce latină aurită, imagine a învierii, străluceşte în mijlocul unui cer de noapte pe care sclipesc vreo opt sute de stele. Pe pandantivi simbolurile înaripate ale Evangheliştilor se înalţă din nori învârstaţi cu galben şi verde. Cele patru laturi ale turlei, încununate de câte o «cochilie» sau concă desenată în mozaic, apar ca echivalentele picturale ale nişelor din arhitectura romană, în care se aşezau statuile zeilor sau ale împăraţilor, în fiecare dintre ele figurează câte doi apostoli, îmbrăcaţi în togă cu *clavis* (fâşie verticală de culoare înînuecată) şi în mantie. Ei ridică mâna dreaptă, asemenea oratorilor antici, desigur pentru a aclama crucea centrală (*îi. 17*). Fondurile de iarbă verzuie pe care stau în picioare ucenicii lui Hristos vin din pitoreasca artă elenisticoromană şi dau panoului o anume adâncime. Tot de tradiţia iluzionismului păgân se leagă şi porumbeii care, pe aceste pajişti, se apropie de bazine spre a bea apă, simbolizând sufletele celor aleşi, chemaţi să guste prospeţimea vieţii veşnice. Printre apostoli doar sfinţii Petru şi Pavel pot fi identificaţi, primul după cheia pe care o ţine în mâna stângă, al doilea după fruntea lui pleşuvă. De altfel au fost aşezaţi la est, în partea privilegiată.

Cei patru apostoli care n-au mai avut loc pe feţele turlei au fost aşezaţi pe bolţile în leagăn ale

braţelor est şi vest, în mijlocul împletiturilor de vrejuri de viţă, care derivă din arta decorativă romană, dar încărcându-se aici de un sens simbolic nou, întemeiat pe cuvântarea lui Hristos către discipolii săi (Ioan, XV, 5): «Eu sunt viţa, voi sunteţi mlădiţele». Bolţile nord şi sud sunt acoperite de corole de flori albe şi roşii, de stele albăstrii şi de mici globuri de aur, care amintesc îndeaproape anumite ţesături copte. Pe lunetele din capătul braţelor est şi vest, cerbi care trec prin ghirlandele de acant vin să se adape la un izvor înconjurat de ierburi. Este ilustrarea Psalmului 41, 1: «în ce chip doreşte cerbul izvoarele apelor, aşa te doreşte sufletul meu pe tine, Dumnezeule». Pe luneta de sud, sfântul Laurenţiu – pe atunci cel mai popular în Italia după sfinţii Petru şi Pavel – ţinând crucea de procesiune şi cartea Psalmilor (atribute ale ordinului diaconilor căruia îi aparţinea) se îndreaptă spre instrumentul martiriului său, grătarul cuprins de flăcări. Luneta de deasupra intrării de la nord adăposteşte reprezentarea binecunoscută a Bunului Păstor. Tema idilică din Catacombe, care mai era încă aproape de Teocrit şi de Virgiliu, se pătrunde de măreţia imperială: Hristos nu mai este îmbrăcat în tunica scurtă a ciobanului, ci în mantia de purpură şi tunica de aur cu *clavi* albăstrii. El a înlocuit toiagul sau naiul cu crucea, pe care o ţine ca pe un sceptru. Simetria cu care sunt împărţite cele două grupuri de câte trei oi, stilizarea arbuştilor, ierburilor şi

stâncilor, spaţiul redus care tinde să aducă figurile în prim plan marchează introducerea unui stil nou la un subiect care, datorită originilor sale, mai păstrează încă o anume suavitate. Este cu neputinţă să se identifice cu certitudine locul de baştină al artiştilor care au făcut aceste mozaicuri. Dar nimic nu ne împiedică să ne gândim că Galla Placidia i-ar fi putut recruta pe unii dintre ei de la Constantinopol, unde trăise câţiva ani în surghiun. Asemănarea dintre capul sfântului Pavel şi acela al unui bătrân şezând, de pe pardoseala Marelui Palat din Constantinopol, este atât de mare încât putem crede că artiştii au folosit caiete de modele foarte asemănătoare unul cu altul. Şi idealismul vag al majorităţii apostolilor din «mausoleu» ne aminteşte mai mult de portretele din Orientul grec decât de cele din Occidentul latin. Meşterii veniţi de la Constantinopol au format probabil ucenici la faţa locului.

Baptisteriul catedralei de la Ravenna

Sub episcopatul lui Neon, puţin după jumătatea secolului al V-lea, cupola baptisteriului catedralei de la Ravenna fost acoperită cu strălucitoare mozaicuri. Ele erau menite să reveleze adevărurile supranaturale catehumenilor care intrau pentru prima oară în edificiu spre a primi sfânta taină a botezului, conceput pe atunci ca o iluminare (în greceşte *photismos*, localul însuşi fiind numit *photisterion*: locul unde li se dăruieşte neofiţilor lumina). Ca şi la Sfântul Gheorghe de la Salonic, cupola era împărţită în

trei zone: în medalionul central, o teofanie, aceea a Botezului lui Hristos; în zona următoare, apostolii şi, în sfârşit, în cercul exterior, arhitecturi fanteziste (*îi. 18*). Procesiunea apostolilor, condusă de sfinţii Petru şi Pavel, avea un caracter triumfal. Îmbrăcaţi cu o tunică şi cu o mantie, alternativ colorate în aur şi în argint, ei înaintează pe un teren verzui, fiecare ţinând în mâinile acoperite de mantie, în semn de respect, o cunună aurită, emblemă a victoriei pe care au repurtat-o asupra morţii prin martiriul lor. Candelabrele în formă de tijă de acant care îi separă unul de altul apăruseră adesea, în arta păgână, în scenele de glorificare a împăraţilor sau a defuncţilor. Capetele apostolilor identificaţi după inscripţii sunt individualizate cu o vigoare expresivă demnă de cele mai bune portrete din Occidentul roman şi contrastează prin aceasta cu chipurile mai idealizate din «mausoleul»

Gallei Placidia. Zona exterioară este împărţită în opt panouri separate prin candelabre în formă de tijă de acant. Fiecare panou este decorat cu o exedră flancată de încăperi laterale, ca un altar de bazilică. În exedre, patru tronuri, acoperite cu perne galbene şi purpurii şi marcate cu câte o cruce pe spătar, alternează cu patru mese de altar purtând o Evanghelie deschisă: astfel sunt deci reprezentate cele patru Evanghelii şi, poate, tronurile celor patru patriarhi (Roma, Constantinopol, Alexandria, Antiohia). Exedrele cu cele patru tronuri sunt încadrate de

compartimente cu grilaj azuriu, îndărătul cărora se resfiră ramurile grădinii raiului. Exedrele care cuprind altarele sunt flancate de nişe cu concă, în care au fost aşezate jilţuri cu spătar purtând fiecare o coroană bătută în nestemate şi destinată fără îndoială celor aleşi: împărăţia Domnului este pre Îătită încă de pe acum pentru a doua sa venire, n această zonă culorile ating cea mai intensă forţă de vibraţie.

Baptisteriul arian Aceste teme au fost reluate în baptisteriul pe care Teodoric (493 – 526), doritor să lase catolicilor ortodocşi dreptul de a se folosi de edificiile cultului lor, a pus să fie construit spre sfârşitul secolului al V-lea, la sud-vest de catedrala pe care o ridicase la Ravenna pentru poporul său de goţi care îmbrăţişase arianismul. Cupola, mai mică decât cea din baptisteriul catedralei lui Ursus, nu a mai fost împărţită decât în două zone (*il. 19*). În medalionul central, unde se înscrie scena Botezului, râul Iordan nu mai este o mică figură alegorică, aşa cum fusese în baptisteriul precedent, ci, spre a echilibra mai bine compoziţia, capătă aceeaşi amploare ca şi celelalte două personaje. Atitudinea lui Ioan-Botezătorul, în aparenţă stângace, cu piciorul drept îndoit, este fără îndoială acea *proskynesis* (prosternare), preambul al ritualului aulic, şi s-ar putea să fie un omagiu adus lui Hristos ca împărat. Din lipsă de loc s-a suprimat zona periferică de arhitecturi şi, pentru a vesti «cea de-a doua venire», artiştii s-au mulţumit

să îndrepte procesiunea apostolilor, conduşi tot de sfinţii Petru şi Pavel, spre un tron bătut în pietre scumpe şi cu o pernă purpurie dinaintea căreia se ridică o cruce purtând mantia de purpură a lui Hristos.

Uniformitatea mai accentuată a atitudinilor, numărul mai mare de figuri frontale, mişcarea mai potolită, cutele mai rigide ale veşmintelor dau procesiunii apostolilor din această cupolă un aer solemn mai hieratic şi, prin aceasta, mai bizantin. Culorile sunt mai reci şi cu o gamă mai redusă. După dinamismul care – în baptisteriul catedralei – se manifestase în colorit, în atitudini, în diversificarea portretelor, în fantezia arhitecturilor, urmează o artă mai austeră şi mai puţin savantă. Mozaicarii au înlocuit fondul albastru, moştenit de la tradiţia romană, cu fondul de aur, practicat mai înainte în regiunile răsăritene ale Imperiului şi care avea să predomine de acum înainte.

Impresia de austeritate se desprinde şi din mozaicurile cu fond de aur, ce decorează capela pe care episcopul Petru al II-lea (499 – 519) a construit-o în palatul său pentru a putea primi aici spovedaniile (*îi. 21*). Patru îngeri înveşmântaţi în alb şi aşezaţi pe muchiile bolţii centrale îşi ridică braţele, asemenea Victoriilor – Nike elenistice şi romane, pentru a susţine un disc cuprinzând monograma lui Hristos (hrismon). Triunghiurile pe care le delimitează sunt ocupate de simbolurile înaripate ale celor patru evanghelişti. Liniile

directoare ale compoziţiei urmează îndeaproape liniile arhitecturii. Intradosurile arcurilor de la est şi de la vest poartă fiecare, de o parte şi de alta a unui bust reprezentându-l pe Hristos, busturile celor şase apostoli, în medalioane. Pe intradosurile arcurilor de la sud şi de la nord sunt reprezentate busturile a şase sfinţi şi respectiv a şase sfinte. Chipurile lor cu ochi încremeniţi reflectă o profundă gravitate.

Capela arhiepiscopiei pe care nu o îndulcesc, la femei, nici albul voalurilor de mătase, nici bogăţia giuvaerelor bătute în nestemate; aceste busturi înscrise în medalioane derivă din *imago clipeala*, tondo sculptat sau pictat din arta epocii romane. Bolta absidei a fost refăcută cu pictură în tempera, în aşa fel încât să amintească vechiul decor de mozaic, pe care strălucea o cruce pe un cer albastru spuzit de stele aurite (ne vom aminti că aproximativ în aceeaşi perioadă sfântul Nil recomanda eparhului Olympiodor să decoreze cu o cruce absida bisericii sale). În pridvor, luneta de deasupra uşii de la intrare cuprinde imaginea, foarte refăcută, a lui Hristos-soldat, călcând în picioare leul şi aspida, aşa cum grăieşte Psalmistul (90, 131). Bolta în leagăn este împodobită cu păsări de toate culorile, înscrise înăuntrul unor compartimente romboidale, delimitate de trandafiri stilizaţi şi de flori de crin albe: este evidentă asemănarea cu mozaicurile din bolţile în leagăn ale nişelor din biserica Sfântul Gheorghe de la Salonic şi cu ţesăturile sasanide.

Tot epocii lui Teodoric (493 – 526) îi aparţin şi majoritatea mozaicurilor din biserica pe care conducătorul got a construit-o alături de palatul său întru cinstirea lui Hristos şi care a primit apoi numele de Sanť Apollinare Nuovo atunci când episcopul Ioan VII a mutat aici, pe la mijlocul secolului al IX-lea, spre a-l feri de ameninţarea sarazinilor, trupul sfântului, păstrat până atunci în sanctuarul maritim de la Classis (în italiană Classe)[10]. În acest răstimp, după ce trupele lui Iustinian, comandate de Belizarie, puseseră stăpânire pe oraş în 540, biserica palatină a lui Teodoric fusese dată cultului catolic ortodox între 556 şi 565 sub arhiepiscopul Agnellus, urmaş al lui Maximian. Atunci ea fusese închinată sfântului Martin din Tours, marele distrugător al păgânilor şi al ereticilor.

Sanť Apollinare Niiovo

Bolta absidei, dărâmată în secolul al XVI-lea spre a se ridica un altar baroc, purta un mozaic cu imaginea lui Hristos tronind ca «Domn al Slavei», imagine obişnuită pentru acest loc şi care nu se explică neapărat prin primul hram al bisericii. În schimb, datorită acestui hram închinat Mântuitorului, pentru registrul superior al pereţilor laterali ai navei centrale, deasupra arcadelor, s-au ales temele Minunilor şi Patimilor. De fiecare parte, treisprezece panouri cu subiecte figurative alternează cu paisprezece

10 Vechiul port al Ravennei.

compartimente decorate cu o scoică având deasupra o cruce între doi porumbei. La nord se desfăşoară ciclul Minunilor, începând cu Nunta din Cana şi terminând cu tămăduirea slăbănogului de la Vitezda. Nunta din Cana – panou prost restaurat în secolul al XIX-lea cu scena înmulţirii pâinilor – este urmată de adevărata scenă a înmulţirii pâinilor şi peştilor, în aşa fel încât extremitatea de est, lângă altar, este ocupată de cele două minuni simbolizând Trupul şi Sângele mistuite în jertfa euharistică. La sud s-au reprezentat Patimile, începând cu Cina cea de taină – lângă altar, fiindcă figura instituirea tainei împărtăşaniei – şi terminând cu arătarea lui Iisus apostolilor pe drumul spre Emaus şi Necredinţa lui Toma. Hristos este înfăţişat aici cu barbă, pe când în scenele Minunilor chipul lui este imberb. Poate în ciclul Minunilor a existat intenţia de a-l arăta pe Iisus tânăr, Cuvântul întrupat, apropiat oamenilor pe care îi ajută, pe când în scenele Patimilor Hristos este mai în vârstă, suferind, dar în acelaşi timp biruitor asupra încercărilor şi morţii. De altfel, pe partea de nord, în capătul dinspre răsărit al registrului inferior, Hristos apare ca Prunc aşezat pe genunchii mamei, pe când exact în faţă, la sud, este reprezentat matur, cu barbă, aşezat pe tronul împărătesc. Vom mai nota că, în seria scenelor Patimilor, învierea urmează îndată după Drumul Crucii, creştinii din acele timpuri încercând încă o oarecare reţinere în a trata subiectul cumplit al Răstignirii.

În zona mediană a fiecărei părţi, şaisprezece figuri de proroci şi de patriarhi ocupă spaţiul dintre ferestre şi cele trei compartimente din capete, sub panourile cu scoici din registrul superior, ce formează un fel de nişe în care figurile se încadrează asemenea statuilor antice. Personajele dovedesc un simţ al volumului şi al spaţiului excepţional în această perioadă, care la îndemnat pe artist să le aşeze pe un soclu tratat în perspectivă, cu umbre purtate. Strămoşii acestor figuri sunt statuile filosofilor şi scriitorilor antici, dintre care cele mai vechi exemple le constituie Sofocle şi Demostene.

În registrul inferior, la sud, care apare astfel ca partea privilegiată în raport cu aceea de la nord, Teodoric a pus să fie înfăţişat în tovărăşia dregătorilor de la curtea sa, ieşind din palatul ravennat pentru a aduce ofrande lui Hristos aşezat pe tron. În chip simetric, la nord, regina şi doamnele din suita sa, pornind din Classis, se îndreaptă în procesiune spre a aduce daruri Fecioarei şi Pruncului. Când biserica a trecut la cultul catolic ortodox, sub Iustinian, arhiepiscopul Agnellus a acoperit imaginile principilor goţi eretici şi ale membrilor suitei lor, înlocuindu-le cu cele două vestite procesiuni ale martirilor. Din vremea lui Teodoric dăinuie reprezentarea palatului regelui şi a portului Classis, precum şi Hristos şi Fecioara, aşezaţi fiecare pe un tron împărătesc şi înconjuraţi de câte patru îngeri care ţin fiecare o lungă nuieluşă aurită, la fel ca

silenţiarii care făceau de gardă de o parte şi de alta a împăratului în timpul audienţelor. Tronul lui Hristos are spătarul în formă de liră, care îşi făcuse apariţia la Constantinopol sub Leon I (457 – 474). După cât se pare iconografia procesiunii suveranilor purtând ofrande aduse lui Dumnezeu vine din capitala Imperiului. Dar tradiţia ravennată a temperat hieratismul accentuat al scenelor cu Hristos şi Fecioara aşezaţi pe tronuri, introducând în partea de jos a registrului motivul pajiştii de un verde ca smaraldul, unde cresc florile albe şi purpurii ale raiului.

Cele două cortegii de martiri (*il. 22*), care datează de pe vremea arhiepiscopului Agnellus (556 – 565), se deosebesc de mozaicurile lui Teodoric prin stilul lor şi prin culoarea mai blinda a fondurilor de aur. Pentru a dărui luminii care se răspândeşte din aceste fonduri o vibraţie mai puţin monotonă, artistul a introdus mici cuburi gălbui, trandafirii sau verzui. Ba chiar a aşezat unele cuburi cu pelicula de aur înspre mortar, în aşa fel încât irizarea să se vadă prin întreaga masă a pastei de sticlă. La sud, pe o pajişte verde smălţuită cu flori albe şi roşii, păşesc douăzeci şi şase de sfinţi, tineri sau bătrâni, cu sau fără barbă, purtând cununa martiriului lor. Ei sunt înveşmântaţi în tunici şi mantii albe, în afară de sfântul Martin, noul patron al bisericii, care, aşezat în fruntea cortegiului, a avut dreptul la mantia imperială de purpură, şi de sfântul Laurenţiu, foarte popular în Italia, care este

drapat într-o tunică aurie. Veşmintele şi trupurile şi-au pierdut volumul şi greutatea. S-ar putea spune că faldurile sunt parcă atârnate de capete, care îşi păstrează în schimb întreaga importanţă de portrete. Profesorul Grabar a arătat că aceasta este întrucâtva o urmare estetică a obiceiului roman de a pune – din motive de economie – un cap «portretizat» pe trupul unei statui cu togă, dinainte sculptată în serie.

La nord, cortegiul femeilor este precedat de cei trei regi magi care, cu o mişcare vie, după tradiţia iconografică a epocii, îi aduc pruncului Iisus vase de metal preţios conţinând ofrande. Cele douăzeci şi două de fecioare martire sunt îmbrăcate la fel de somptuos ca şi patricienele din suita împărătesei. Pe cap poartă diademe, de sub care cad pe umeri lungi văluri albe, cărora cuburile de marmură din care sunt făcute le dau aspectul de lină, în contrast cu strălucirea smalţurilor albe cu care s-a redat mătasea tunicilor lungi. Din plăcerea cu care au fost tratate aceste zvelte figuri de femei fastuos împodobite se desprinde desigur o parte din senzualitatea care şi-a avut şi ea locul în lumea Bizanţului. Dar farmecele profane se supun ritmului sacru. Repetarea acestor figuri cu atitudini identice, drapate în veşminte de aceeaşi culoare, despărţite unele de altele prin palmieri, este asemănătoare cu invocaţiile psalmodiate ale litaniilor, amintite şi de prezenţa numelui deasupra fiecărui personaj.

San Vitale

Mozaicurile din biseric a Sau Vitale sunt limitate doar la spaţiul bernei şi al absidei. Ele au fost poate începute înaintea intrării în oraş a trupelor lui Belizarie, în 540, şi aveau drept scop să preamărească jertfa euharistică, oficiată pe altarul pe care îl domină. Dat fiind că multe dintre subiectele tratate sunt luate din Vechiul Testament, a cărui ilustrare se alcătuise încă înainte de triumful bisericii, ele au păstrat un caracter antic destul de pronunţat. La parter, pe timpanele de deasupra arcadelor ternare sunt reprezentate cele trei jertfe din Vechiul Testament, care prefigurează euharistia: la sud, jertfele lui Abel şi Melhisedec, la nord aceea a lui Avraam, precedată de vizita pe care cei trei îngeri – simbolul Treimii – au făcut-o patriarhului spre a-i anunţa naşterea fiului său Isaac. În colţuri se află la sud, în dreapta, Isaia, unul din cei trei mari proroci care au vestit venirea lui Ilristos, şi, în stânga, Moise ducând mai întâi la păscut turmele socrului său, apoi descălţându-se pe muntele lloreb de unde iese para de foc din rug. Moise era socotit de teologi ca o prefigurare a lui Hristos, din pricina operei sale de legislator; pe de altă parte, rugul care arde fără să se mistuie simboliza suferinţele lui Ilristos, care nu îi vătămaseră natura divină[11]. Pe extremităţile corespunzătoare de la nord sunt înfăţişaţi Ieremia, profetul Patimilor, şi Moise, pe Muntele Sinai, întinzând

11 Rugul arzînd este şi simbolul nealteratei virginităţi a Măriei.

braţele spre mâna lui Dumnezeu pentru a primi Legea, pe când fratele său Aaron şi şefii triburilor discută înainte de a înălţa Viţelul de aur: Primirea Legii pe muntele Sinai a fost asimilată cu prefigurarea Schimbării la Faţă sau a Pogorârii Sfântului Duh. În spatele lui Moise povârnişurile muntelui Sinai au fost redate cu o îndrăzneală în alăturarea culorilor şi a efectelor de suculenţă a pastei care amintesc de Cézanne sau Rouault. Având o bogată încărcătură de idei teologice aceste panouri sunt totodată adevărate capodopere de sensibilitate picturală.

Între grupurile din colţuri, pe cele două laturi, deasupra arcadelor parterului, a fost reluat binecunoscutul motiv al celor doi îngeri care zboară ţinând un cerc în care se înscrie o cruce: este adaptarea creştină a Victoriilor de pe arcurile de triumf păgâne.

Suprafeţe dintre arcadele ternare de la etaj ne introduc în lumea Noului Testament, care a văzut împlinirea făgăduielilor celui Vechi. Cei patru evanghelişti, martori ai venirii lui Hristos şi ai jertfei sale, însoţiţi de simbolurile lor, stau lângă un pupitru, în mijlocul unui peisaj stâncos, iar mai jos se află mici scene acvatice, în care raţe, găinuşe de apă, un bâtlan, o broască ţestoasă mişună printre trestii. Sentimentul naturii este exprimat aici prin notaţii glumeţe şi vioaie, în spiritul elin, şi aminteşte câteva mozaicuri pavimentare. Pe timpanul acestor două arcade superioare se desfăşoară, cu magnifică amploare

decorativă şi elegantă precizie a desenului, o scoică uriaşă, tot de aspect antic, pe când arcul care o încununează este decorat cu împletituri de vrejuri de viţă, încărcate cu ciorchini de struguri care se revarsă din vase frumoase, străjuite de porumbei, şi se reîntâlnesc în jurul unui cerc în care se înscrie o cruce. Aceste încolăciri decorative intensifică mişcarea ascendentă a compoziţiei şi atrag privirile spre bolta în cruce unde culminează subiectul fundamental al acestui întreg program: în fiecare din cele patru sectoare ale bolţii, un înger cu braţele ridicate, asemănător cu cei din capela arhiepiscopiei, susţine medalionul central care cuprinde Mielul mistic, simbol prin excelenţă al Jertfei divine. În interiorul acestor compartimente separate prin ghirlande de flori şi de fructe, şi având la baza lor un păun, pasăre a nemuririi, se desfăşoară fastuoase împletituri de acant în volutele cărora se înscriu flori multicolore, rodii de culoarea sângelui, pantere cu pielea pătată, papagali albaştri şi porumbei albi. Strălucirea culorilor se îmbină cu vioiciunea desenului şi cu somptuozitatea ornamentelor pentru a ne purta imaginaţia în acea lume supranaturală unde, prin Jertfă, se celebrează Triumful lui Hristos. În opoziţie cu şanţ Apollinare Nouvo, se vede aici superioritatea asupra bazilicilor cu şarpantă a edificiilor cu bolţi şi cupole, unde întreg decorul se putea uni într-o izbucnire către cer.

În conca absidei, Hristos imberb, drapat în

purpură, stă pe sfera lumii. Înconjurat de doi îngeri care ţin lunga baghetă de aur a silenţiarilor imperiali, cu mâna dreaptă el întinde cununa triumfală de martir sfântului Vitalie, înveşmântat ca un înalt dregător bizantin. În mâna stângă Hristos ţine Cartea Apocalipsei ferecată cu şapte peceţi. Din această parte episcopul Ecclesius îi închină biserica, al cărui ctitor este. În partea de jos cele patru fluvii ale Raiului ţâşnesc dintr-o pajişte cu relief abrupt unde cresc crini şi trandafiri, după o formulă aparţinând tradiţiei ravennate. Acestor notaţii pitoreşti le răspund în partea de sus nişte nori subţiratici, albaştri şi roşii, care însufleţesc fondul de aur. Seninătatea acestei imagini contrastează cu severitatea frământată a celei din absida bisericii Hosios David de la Salonic.

În sfârşit, sub această reprezentare a curţii cereşti se află pe peretele arcuit al absidei, de o parte şi de cealaltă a ferestrelor, două panouri care celebrau fastul curţii imperiale (*il. 26*). Ele comemorau oferirea patenei şi potirului de aur pe care Iustinian şi Teodora le dăruiseră bisericii, desigur cu prilejul târnosirii celebrate de Maximian în 547, mai degrabă decât în 548. Prezentarea frontală a personajelor, siluetele lor care par suspendate, splendoarea veşmintelor sub care trupurile prea omeneşti se dematerializează, ne smulg din lumea vieţii pământeşti de toate zilele, spre a ne introduce în sfera supranaturalului căreia îi aparţine şi curtea

imperială. Capul împăratului şi al împărătesei sunt de altfel înconjurate de aureolă şi, în afară de aceasta, Teodora se detaşează pe fundalul unei nişe cu concă, iar aceasta, încă din epoca imperială romană, era menită să sublinieze caracterul preeminent al imaginilor pe care le încadra.

Înveşmântat cu o tunică albă şi o hlamidă de purpură cu *tablion* ţesut cu fire de aur, Iustinian este înconjurat de trei înalţi dregători, pe care hlamida lor albă cu *tablion* de purpură şi fibula de aur pe umărul drept îi arată a fi membri ai ordinului senatorial. Aceştia sunt, probabil, la stânga împăratului, prefectul pretoriului care l-a reprezentat pe împărat la Ravenna şi i-a remis poate lui Maximian darurile împărăteşti, şi, la dreapta sa, generalul Belizarie şi marele şambelan – *praepositus sacri cubiculi* – şeful casei civile şi militare. Trebuie să ne ferim însă a socoti aceste identificări drept sigure. Părăsirea realismului în favoarea convenţiilor i-a îngăduit artistului să combine felurite intenţii. Pornind de la Iustinian şi de la vecinul său, episcopul Maximian, personajele apar, când sunt privite mai de aproape, aşezate parcă unele în spatele celorlalte: în jumătatea din stânga panoului, cotul drept al fiecăruia este plasat în faţa pieptului celui care îi urmează; în jumătatea din dreapta, dimpotrivă, acelaşi cot este acoperit de figura care îl precede, Iustinian şi Maximian înaintează deci în fruntea unui dublu cortegiu cuprinzând, pe de o parte, laici – civili şi

militari – şi pe de alta, feţe bisericeşti (un diacon purtând Evanghelia şi un ipodiacon ţinând cădelniţa). Totuşi, având simţul exigenţelor picturii monumentale, atât de viu în arta bizantină, artistul a tratat această temă înşiruind personajele pe lăţime în aşa fel încât să nu «spargă» zidul. Chiar şi direcţia antebraţelor drepte îndoite pare să arate că procesiunea se îndreaptă nu către spectator, ci spre dreapta sa, adică spre Hristos aşezat în conca absidei. Se remarcă mai departe că deşi Maximian are cotul drept puţin îndărătul patenei pe care o ţine împăratul în mâna stângă, picioarele lui sunt mai în faţă decât picioarele lui Iustinian, aşa încât el se află de fapt în prim plan. Iustinian pare să prezinte credincioşilor din Ravenna pe noul lor episcop, al cărui nume este precizat prin inscripţie, ca şi când ar fi rostit de împărat. Aceasta din pricină că Maximian fusese prost primit de către comunitatea locală care alesese un alt episcop şi, pentru a se impune, trebuia să se afirme ca delegat al împăratului, ca acela pe care Iustinian îl dăruia bisericii ravennate. Maximian a fost primul nu numai din Ravenna ci şi din Occident care a căpătat titlul de arhiepiscop, potrivit obiceiului răsăritean de a alege mitropoliţi, şi a fost într-adevăr un fel de primat al Italiei. Astfel, panoul unde este înfăţişat alături de Iustinian nu este numai una dintre marile capodopere ale picturii, ci şi o operă de propagandă, destinată să servească puterea

împăratului şi a aliatului său, arhiepiscopul, în Ravenna reintegrată în sânul Imperiului bizantin.

Pe panoul de la sud, Teodora, ţinând potirul de aur bătut cu nestemate, înaintează în fruntea unui cortegiu de şapte doamne de onoare, conduse poate de focoasa Antonina, soţia lui Belizarie. Împărăteasa este precedată de doi dregători, dintre care unul, înveşmântat cu o hlamidă de aur, dinaintea fialei cu izvor artezian, ridică draperia cu şnururi de la uşa bisericii. Aceste două personaje grave corespund diaconului şi ipodiaconului din faţa lor, la nord, de pe panoul lui Iustinian. De asemenea, în faţa grupului colorat al ostaşilor din garda împăratului, cu haine verzi, roşii şi albe, se ridică la sud alaiul însoţitoarelor Teodorei. Scoase în evidenţă de o puzderie de podoabe, mantiile şi tunicile lor produc o foarte bogată modulaţie cromatică, în care se îmbină multiple nuanţe de purpuriu, aur, verde, alb, roşu aprins şi tonuri cenuşii sau sidefii. Ca şi procesiunea lui Iustinian, cortegiul Teodorei pare că se îndreaptă spre Hristos, aşezat în absidă.

San Michele în Africisco

Chipurile lui Iustinian, Maximian şi al Teodorei, ca şi cele ale principalilor membri din suita lor, sunt adevărate portrete de o uimitoare intensitate a expresiei. Cartoanele acestor panouri fuseseră poate executate la Constantinopol. În orice caz, artistul pare să fi avut la dispoziţie nişte portrete oficiale ale împăratului şi împărătesei, de felul acelora care erau trimise în fiecare oraş cu

prilejul urcării pe tron. Alături de mozaicurile din cor şi din conca absidei, care mai păstrau încă foarte mult din farmecul, pitorescul şi spiritul decorativ al artei elenistico-romane, aceste două tablouri aduc o atmosferă nouă de hieratism şi de solemnitate studiată, în care luxul şi spiritualitatea se împletesc la fel ca în arhitectura de la San Vitale sau ca în aceea de la Sfânta Sofia.

O artă la fel de inovatoare se manifestă şi în mozaicurile cu care a fost decorată biserica Sfântului Mihail, numită «în Africisco», desigur după numele deformat al cartierului unde fusese zidită. Ea a fost ridicată de bancherul grec Iulianus, agent al lui Iustinian la Ravenna, şi de ginerele lui, Bacauda. Târnosirea a fost celebrată duminică 7 mai 545. După ce a fost secularizată în timpul războaielor napoleoniene, în 1805, biserica a fost dărâmată aproape în întregime şi mozaicul care împodobea absida a fost vândut în 1842 regelui Prusiei, Frederic Wilhelm al III-lea. În urma vicisitudinilor suferite cu ocazia transportului, apoi în cursul ultimului război, acest mozaic a fost restaurat pe mari porţiuni, ceea ce îngreunează analiza anumitor caractere ale stilului său (*îi. 20*).

Artistul a renunţat la rămăşiţele accentelor naraţiunii familiare şi pitoreşti din conca de la San Vitale, ca şi la efectele de volum şi la vioiciunea coloritului, pentru a obţine o compoziţie de un abstracţism mai rigid. Pe bolta absidei, Hristos imberb, «bărbat tânăr, mai presus de orice

măsură» (cum spune sfântul Ciprian), se înalţă frontal ca învingător, ţinând în mâna dreaptă marea cruce bătută în nestemate, aşa cum împăraţii ţineau labarum-ul. El poartă veşminte împărăteşti: o primă tunică cu manşete cu cercuri de purpură, o a doua tunică albastră cu *clavi* de aur şi o mantie de purpură. Pe cartea deschisă pe care o ţine în mâna stângă se poate citi: «Cel ce m-a văzut pe Mine a văzut pe Tatăl; iar Eu şi Tatăl meu una suntem» (Ioan, XIV, 9 şi X, 30), ceea ce este o afirmaţie a ortodoxiei hristologice, în sfârşit biruitoare la Ravenna asupra ereziei goţilor în urma recuceririi lui Iustinian. La dreapta şi la stânga lui Iisus, arhanghelii Mihail şi Gavril aclamă cu braţul drept ridicat. Arcul de triumf poartă una dintre cele mai vechi reprezentări ale Judecăţii de Apoi, şi ea de o mare sobrietate. Hristos, de data aceasta cu barbă, este aşezat pe un tron, ca Suprem-Judecător, cu Cartea închisă, între doi arhangheli (Rafael şi Uriel?), care ţin unul buretele îmbibat cu fiere şi celălalt suliţa Patimilor. Alături de ei, patru îngeri la stânga spectatorului şi trei la dreapta lui sună din trâmbiţe, aşa cum glăsuieşte Apocalipsa (VIII, 12). În partea inferioară sunt figurate valurile mării de cleştar amestecată cu foc (Apocalipsa, XV, 2). În aceste două scene, artistul a eliminat orice personaj omenesc, fie că e vorba de apostoli, de sfinţi sau de patriarhi, reţinând doar Fiinţele ce aparţin lumii cereşti: Hristos şi îngerii. Mai jos existau imaginile, astăzi dispărute, ale sfinţilor

Cosma şi Damian, al căror cult prinsese avânt la Constantinopol în urma unei tămăduiri miraculoase a lui Iustinian, ce le era atribuită. Bancherul Iulianus ţinuse să-i cinstească în chip deosebit la Ravenna. Din aceste împrejurări bănuim tot ceea ce mozaicurile datorează, în iconografia şi stilul lor, artei de la Constantinopol.

Mozaicul absidei de la Sanť Apollinare în Classe îşi datorează caracterele sale particulare faptului că aici se amestecă felurite teme spre a celebra Biserica ravennată în persoana întemeietorului său, sfântul Apolinarie, patronul sanctuarului, precum şi a principalilor episcopi care i-au urmat. El ţine de tradiţia simbolică inspirată – de la arta catacombelor până la aceea din epoca iconoclastă – dintr-o neîncredere, mai mult sau mai puţin adâncă, faţă de reprezentarea lumii divine cu ajutorul figurilor omeneşti.

Ele corespund prefacerilor care s-au săvârşit atunci în toate domeniile şi care, pe baza folosirii unor elemente moştenite din vechea lume romană, au dus la o creştinare mai în profunzime a societăţii bizantine şi la o exaltare a măreţiei lui Dumnezeu şi a reprezentantului său pe pământ, împăratul.

Sanť Apollinare în Classe

Zidirea bisericii Sanť Apollinare în Classe a început sub episcopul Ursicinus (533 – 536) în vechiul cimitir al portului Classis, lângă mormântul sfântului. A fost finanţată şi ea tot de bancherul Iulianus. Târnosirea a fost celebrată de

Maximian, duminică, 9 mai 549.

În concă, în zona ei inferioară, sfântul Apolinarie, purtând veşminte de episcop, cu pallium smălţat cu albine – semn al elocvenţei – ridică braţele ca orant, în mijlocul unui peisaj cu mici stânci cafeniu-închis şi galben-deschis, într-o pajişte verde, unde cresc măslini, chiparoşi şi acei pini care au făcut celebră regiunea. El este înconjurat de fiecare parte de câte şase oi, simbolizând primii credincioşi ai bisericii sale, la fel cum în alte opere ele îi reprezintă pe discipolii lui Hristos. Deasupra lui se desfăşoară minunea Schimbării la Faţă, evocată tot în chip alegoric. Sus de tot, pe un cer brăzdat de nori subţiri şi roşietici, ca aceia din absida de la San Vitale, mâna lui Dumnezeu desemnează un disc mare spuzit de stele, în care se înscrie o cruce bătută în nestemate purtând la intersecţia braţelor un medalion cu bustul lui

Hristos matur. De o parte şi de alta a discului, busturile lui Moise, la dreapta, şi Ilie, la stânga, ies din nori. Ceva mai jos, apostolii Petru, Ioan şi Iacov sunt înfăţişaţi sub aspectul a trei oi albe pe coama dealului. Aceleiaşi epoci îi aparţin şi portretele celor patru episcopi ai Ravennei, Severus (pe la 343), Ursus (mort în 429), Ecclesius (521 – 532) şi Ursicinus (533 – 536), înfăţişaţi în nişe cu scoică între ferestre. La fel şi cele două panouri de pe laturile arcului, unde arhanghelii Mihail şi Gavriil, ca nişte purtători de stindarde ai Cerului, ţin câte un labarum cu tripla aclamaţie

grecească *H agios* (sfânt) întru cinstirea lui Dumnezeu de trei ori sfânt. Abia în a doua jumătate a secolului al VII-lea, sub arhiepiscopul Reparatus (671 – 677), au fost executate pe laturile absidei două tablouri imitate după cele din San Vitale, dar de un stil şi un colorit incomparabil mai sărace, care înfăţişează, la sud, adunate în jurul aceleiaşi mese, cele trei jertfe ale lui Abel, Melhisedec şi Avraam, iar la nord, după modelul lui Iustinian şi Maximian, pe împăratul Constant al I V-lea Pogonatul (668 – 685), cu fraţii săi, Heraclius şi Tiberiu, dându-i viitorului arhiepiscop al Ravennei, Reparatus, privilegiile autocefaliei, în prezenţa arhiepiscopului Maurus. Tabloul a fost refăcut în tempera pe o porţiune mai mare de jumătate. Tot sub arhiepiscopul Reparatus s-ar părea că au fost realizate mozaicurile din partea superioară a arcului de triumf. Sus, într-un registru lung, un medalion cuprinzând bustul lui Hristos matur, este înconjurat de simbolurile celor patru evanghelişti. Ceva mai jos, în extreme, două grupuri de câte şase oi, închipuindu-i pe apostoli, ies din simbolicele cetăţi Ierusalim şi Betleem, pentru ca să urce coasta muntelui în direcţia bustului lui Hristos. Desenul este mai rigid şi mai apăsat, coloritul mai stins decât în mozaicurile mai vechi ale concei. Cuburile mici de sticlă, mai ales la fondul galben al medalionului central, au fost înlocuite, nu o dată, cu pietre colorate. În sfârşit, cele două busturi ale evanghelistilor, sfântul Matei la nord şi fără îndoială sfântul Luca la sud, ar data

doar din secolul al X-lea sau al XI-lea, poate chiar din secolul al XII-lea.

Bazilica cufrasiană de la Porec

În numeroase oraşe mari din teritoriile riverane ale Adriaticii recucerirea peninsulei italice şi a Istriei de către armatele lui Iustinian a adus cu sine o primenire, care s-a tradus printr-o creştere a activităţii constructive. Orgoliosul Maximian a ridicat în oraşul său natal Pola o catedrală, care a fost aproape în întregime reconstruită în secolul al XV-lea. La Parentium, actualul oraş Poreč (în italiană Parenzo), episcopul Eufrasius a zidit către mijlocul secolului al VI-lea, pe locul unei biserici mai vechi cu o sută de ani, o bazilică unde influenţa constantinopolitană se afirmă prin prezenţa unor capiteluri de marmură din Proconez. Atriumul cu patru porticuri care precede faţada dinspre apus poate să fi fost împrumutat tot atât de bine de la construcţiile lui Iustinian la Constantinopol, cât şi de la cele ale lui Constantin la Roma. Mozaicurile vădesc o influenţă foarte clară a operelor ravennate (*îi. 23*). Din nefericire ele au suferit restaurări neîndemânatice la sfârşitul secolului al XIX-lea. În conca absidei, Fecioara, tronând cu pruncul Iisus pe genunchi, este înconjurată – cum era şi Hristos la San Vitale – de doi îngeri ţinând lancea, de ctitor şi de sfinţi: la dreapta sa, sfântul Maurus, principalul protector al oraşului, purtând în mâinile acoperite de mantie cununa martirilor, îl introduce pe episcopul Eufrasius, care îi oferă

Fecioarei biserica; Eufrasius este urmat de arhidiaconul său, Claudiu; între aceştia doi se interpune fiul nevârstnic al acestuia din urmă, pe nume Eufrasius, poate pentru că era finul episcopului; în stângă Fecioarei înaintează trei sfinţi anonimi, dintre care primul şi al treilea poartă o cunună, pe când cel din mijloc ţine Evanghelia; după tradiţie ei ar fi cei trei sfinţi protectori ai oraşului: Elefterios, Projectus şi Elpidius. În partea de sus, mâna lui Dumnezeu, ţinând o coroană deasupra capului Fecioarei, iese dintr-un cer străbătut de nori prelungi.

Tema Fecioarei avea să ia treptat locul imaginii lui Hristos în concele absidelor. Ea şi-a făcut apariţia în urma Conciliului din Efes care, în 431, recunoscuse în Maria pe Născătoarea de Dumnezeu: *Theotokos*. Imaginea pare să se fi potrivit bine cu scenele de donaţie. După mărturia unor texte din secolul al X-lea, în 473, în absida bisericii Fecioarei Născătoare din Blacherne, la Constantinopol, de o parte şi de alta a Născătoarei lui Dumnezeu fuseseră înfăţişaţi împăratul Leon I, soţia sa Verina purtându-l în braţe pe nepotul lor Leon, teoretic asociat la tron, şi fiica lor Ariadna, soţia viitorului împărat Zenon. Pe de altă parte, Horicius ne-a lăsat descrierea mozaicului din absida bisericii Sfântul Serghie din Gaza (înainte de 536), unde Fecioara aşezată pe tron împreună cu pruncul era înconjurată de îngeri şi de sfântul Serghie, care îi prezenta pe împăratul ctitor al bisericii şi pe un episcop. Chiar şi la Ravenna, la

Santa Maria Maggiore, construită între 526 şi 532, astăzi distrusă, episcopul Ecclesius pusese să fie înfăţişat în absidă oferind chivotul bisericii, Maicii lui Dumnezeu tronând cu pruncul Iisus. Mozaicarul din Parentium nu ducea deci lipsă de modele. Pe spaţiul dintre ferestrele absidei el evocă vestirea naşterii lui Ioan Botezătorul înfăţişându-i de la stânga la dreapta pe Zaharia, pe îngerul care i-a adus vestea că avea să fie tată şi, în sfârşit, pe Prodrom (Ioan) însuşi. De o parte şi de alta a acestor trei figuri, compartimentele laterale ale absidei sunt ocupate, la nord de Bunavestire şi la sud de Vizita Fecioarei la sfânta Elisaveta. Desenul figurilor este mai puţin fin şi mai puţin precis decât la Ravenna; personajele sunt ceva mai greoaie. Aceste mozaicuri sunt marcate de un incontestabil realism popular: în scena Vizitei, curioasă, o slujnică ridică draperia; în Bunavestire, Maria, uluită de ciudata veste pe care i-o aduce Gavriil, lasă să-i scape ghemul de lână. Zona superioară a arcului de triumf îl arată pe

Hristos aşezat pe sfera lumii între cei doisprezece apostoli; restaurarea modernă a uniformizat cu nedibăcie poziţia picioarelor şi cutele veşmintelor, în absidiolele care flanchează absida centrală exista câte un bust al lui Hristos imberb, executat tot în mozaic, care ieşea din nori spre a-i încorona, la nord, pe sfinţii Cosma şi Damian, iar la sud desigur pe doi sfinţi episcopi ai bisericii ravennate, Severus şi Ursus. Existau

mozaicuri şi la exterior. Pe faţada de vest, deasupra porticului atriumului, Hristos încadrat de opt apostoli ocupa timpanul, pe când mai jos ceilalţi patru apostoli încadrau ferestrele între care străluces c cele şapte sfeşnice de aur din Apocalipsă. Fără îndoială artiştii şi-au amintit de biserica Sfântul Petru de la Roma, unde papa Leon I (440 – 461) pusese să se înfăţişeze în exterior, pe faţadă, cei douăzeci şi patru de bătrâni din Apocalipsă. Pe frontonul dinspre răsărit se afla scena Schimbării la Faţă.

Torcello Influenţa Ravennei s-a răspândit de asemenea şi în insulele lagunei veneţiene care pătrundeau acum în istorie. În bazilica întemeiată în 629 de exarhul bizantin din Ravenna, Isaac, la Torcello, unde episcopul din Altinum îşi mutase reşedinţa spre a scăpa de dominaţia longobarzilor, se mai vede încă pe bolta diaconiconului un mozaic în care, pe un fond de împletituri de frunze şi flori, patru îngeri-cariatide susţin un medalion cu Mielul, după modelul de la San Vitale.

Constantinopol Mozaicurile de la Constantimpol au dispărut în cea mai mare parte şi nu le cunoaştem decât prin menţiunile, adesea imprecise, din texte, ceea ce ne împiedică să reconstituim evoluţia stilului lor. În prima biserică a Sfinţilor Apostoli, începută de Constantin şi terminată de fiul său, Constanţiu, în absidă se pare că ar fi fost înfăţişaţi Petru şi Pavel, închinându-se crucii de o parte şi de alta a ei; de aici s-ar fi inspirat episcopul Neon atunci când a

decorat cu acelaşi subiect bazilica

Sfinţilor Apostôli (astăzi Sfântul Francisc) pe care a zidit-o la Ravenna pe la 450. În absida bisericii Sfântul Ioan din Studion (în 463), Hristos tronând şi Fecioara erau înconjuraţi de heruvimi şi de serafimi. Am citat mai sus, în legătură cu bazilica eufrasiană de la Poreč, biserica din cartierul Blachernelor unde, în 473, împăratul Leon a lăsat să fie înfăţişat, de o parte şi de alta a Fecioarei, împreună cu soţia sa Verina, purtându-l în braţe pe nepotul Leon, şi cu fiica lor Ariadna, soţia viitorului împărat Zenon. Pe bolta nartexului bisericii Sfântul Polieuct, construită de Iuliana Anicia cu aproximaţie între 524 şi 527, panouri de mozaic cu aspect narativ ilustrau convertirea şi botezul lui Constantin.

La Sfânta Sofia, în acord cu gradul de abstractizare atins de arhitectură, Iustinian renunţase la orice subiect figurativ. După Pavel Silenţiarul, pe cupolă, crucea se detaşa din încrengături de ramuri – sau împletituri de frunze şi flori? – care ieşeau din nişte cratere de argint. Pe intradosurile arcurilor navelor laterale şi pe lunetele uşilor ducând din nartex spre naos, precum şi pe arcurile ferestrelor nartexului, lucrările de curăţire întreprinse de «Byzantine Institute of America» începând din anul 1930, sub conducerea regretatului Th. YVhitemore şi continuate de P. Underwood, au scos la lumină de sub ornamentele florale, pictate de fraţii Fossati la mijlocul secolului al XIX-lea, cruci profilate pe un

fond de aur, ale cărui cuburi au fost rărite şi înclinate în aşa fel încât să producă o impresie de „fiu” menită să pună mai bine în evidentă crucile.

Se pare că şi biserica Sfinţilor Apostoli a fost lipsită de orice decor iconografic. Probabil Iustinian, sau unele persoane din anturajul său, poate chiar Teodora, manifestau o prejudecată faţă de imaginile sacre. Mi se pare semnificativ în acest sens faptul că Iustinian nu a refăcut imaginea lui Hristos pe care, după Eusebiu, Constantin o aşezase pe poarta Chalké la intrarea Marelui Palat şi care fusese distrusă de incendiu cu prilejul răscoalei Nika, în 532. Abia sub Mauriciu (582 – 602) o imagine în mozaic a Mântuitorului a fost reaşezată în acest loc. În materie de artă, precum şi în domeniul politicii religioase, Iustinian, ca om de stat avizat şi dornic să menţină integritatea Imperiului, era înclinat să facă concesiile necesare spre a-i atrage şi pe ortodocşi şi pe eretici, din care pricină pare să fi lăsat să coexiste două curente: unul favorabil icoanelor, a cărui exprimare am întâlnit-o în Apus, la Ravenna şi în peninsula Istria, dar pe care îl vom regăsi şi în Răsărit, la Sinai şi în Cipru; celălalt, care le era ostil şi spre care el însuşi ar fi fost înclinat, cel puţin în anumite momente, este curentul care a inspirat primul decor în mozaic de la Sfânta Sofia şi cel de la Sfinţii Apostoli.

Dar în a doua jumătate a secolului al VI-lea preferinţa pentru imagini-icoane a căpătat o răspândire considerabilă. Dacă ne bizuim pe

elogiul făcut de Flavius Corippus lui Iustin al II-lea, împăratul – nepot şi urmaş al lui Iustinian, care a domnit din 565 până în 578 – ar fi poruncit să fie înfăţişată Fecioara cu Pruncul în absida Sfintei Sofia şi poate un Hristos Pantocrator în cupolă, simbolul de boltă cerească reprezentat de cupolă impunând zugrăvirea acestei imagini. Suntem ispitiţi să ne facem o idee despre acest lucru, fie după o icoană de la Sinai (Sotiriou, *Icônes du Sinai*, fig. 8), fie după crucea dăruită de Iustin al II-lea oraşului Roma (*îi. 70*). De asemenea s-ar părea că intervenţiei lui Iustin al II-lea i se datorau şi mozaicurile reprezentând Naşterea, Botezul, Schimbarea la Faţă, Răstignirea, învierea, înălţarea şi Minunile. Pe de altă parte, tot la Sfânta Sofia, într-un compartiment din colţul de sud-vest, la etaj, Iustin al II-lea a pus să se execute pe bolţi frumoase împletituri de frunze şi flori, după cea mai bună tradiţie a artei romane, iar în lunete busturile unor sfinţi în medalioane, cu numele lor scrise dedesubt. Aceste busturi au fost înlocuite cu cruci şi inscripţiile au fost şterse în timpul iconoclasmului. Nu ştim ce fel de mozaicuri a poruncit Iustin al

II-lea – după mărturia lui Teofan – să fie executate la Sfinţii Apostoli. Cercetătorii înclină să creadă că era vorba de Fecioară în absidă şi de înălţare în cupola centrală. Oricum, dacă aceste mozaicuri erau figurative ca şi acela de la Sfânta Sofia, ele au fost distruse în epoca iconoclastă.

Sinai Iustinian a pus să se ridice la Muntele

Sinai, după moartea Teodorei în 548, o mănăstire dedicată pe atunci Născătoarei lui Dumnezeu, înainte de a fi reconsacrată în secolul al XII-lea sfintei Ecaterina, şi care trebuia să fie un bastion al ortodoxiei înfipt în pământul ereziei monofizite. În conca absidei tema obişnuită a lui Hristos în slavă sau a Fecioarei a fost înlocuită cu Schimbarea la Faţă, subiect care se potrivea Sinaiului, unde el fusese prefigurat de cele două teofanii cu care Dumnezeu l-a răsplătit pe Moise. Lucrările de curăţire, efectuate între 1958 şi 1963 de o echipă condusă de K. Weitzmann, au dat la iveală un mozaic cu nuanţe de o prospeţime, o gingăşie şi o intensitate care ne îndeamnă să vedem în el opera unui atelier din Constantinopol. În acelaşi timp, el atinge un grad de abstractizare care îl înrudeşte cu cele din biserica San Michele în Africisco de la Ravenna. Într-o aureolă ovală (mandorlă), Hristos, de tip oriental, cu barbă şi păr negru, apare în veşminte de culoare argintie, cu falduri trandafirii şi albăstrii, cu o bandă lată de aur, în diferite nuanţe, pe poalele mantiei. Este într-adevăr acel Hristos a cărui faţă «a strălucit ca soarele, iar veşmintele lui s-au făcut albe ca lumina» despre care ne vorbeşte Evanghelia (Matei, XVII, 2). De o parte şi de alta a lui Iisus se înalţă, la stânga sa, Moise, şi la dreapta sa, Ilie, simbolizând Legea şi Prorocii. Spaima celor trei apostoli a fost redată cu un simţ foarte viu al expresiei, care nu se teme de atitudinile forţate. Sobrietatea desenului scoate în evidenţă vigoarea

monumentală a figurilor. Muntele Tabor nu este reprezentat. În partea de jos, în locul pajiştilor idilice obişnuite la Ravenna, solul este alcătuit din patru fâşii: negru, albastru, verdeâiichis şi verde-deschis, fără nicio floare.

Pe intradosul arcului de triumf, ca şi la Ravenna, de o parte şi de alta a hrismei se înşiruie medalioane cuprinzând busturile celor doisprezece apostoli: Pavel, Tadeu şi Matei îi înlocuiesc pe cei trei apostoli din Schimbarea la Faţă. La limita inferioară a concăi, alte medalioane, simbolizând legătura dintre Vechiul şi Noul Testament, încadrează capetele a cincisprezece proroci de o parte şi de alta a portretului lui David, strămoş al lui Hristos şi model al împăraţilor creştini. La extremităţile acestei frize au fost înfăţişaţi, la dreapta, egumenul Longhin, în vremea căruia a fost executat acest decor şi, la stânga, diaconul său, Ioan. În colţuri doi îngeri în zbor, cu aripi de păun, poartă un glob cu o cruce, de o parte şi de alta a unui medalion în care este redat Mielul. Ceva mai jos, bustul Fecioarei, la sud, şi acela al lui Ioan Botezătorul, la nord, se înscriu în medalioane: se poate vedea aici una dintre cele mai vechi reprezentări ale temei *Deisis* sau Intercesiunea Mariei şi a Prodromului pe lângă Hristos în favoarea celor păcătoşi. În partea de sus a peretelui au fost reprezentate cele două episoade din Vechiul Testament care s-au desfăşurat pe munţii Horeb şi Sinai: la stânga Moise, în faţa

rugului care arde şi, la dreapta, primind Tablele Legii.

În opoziţie cu aceste mozaicuri, al căror stil pare să fie de origine constantinopolitană, pe faţa apuseană a pilaştrilor ce suportă arcul de triumf al absidei sunt două panouri executate în tehnica encausticii de un meşter din partea locului, palestinian, desigur mai obişnuit cu zugrăvirea icoanelor decât cu pictura murală, deoarece pare că a întâmpinat unele greutăţi în a transpune chipurile omeneşti la o asemenea scară: la nord se află jertfa lui Avraam şi, corespunzător, la sud, aceea a lui Iefta, silit să-şi sacrifice fiica drept urmare a legământului făcut înaintea victoriei sale asupra amoniţilor. Aceste două scene erau socotite drept prefigurări ale jertfei lui Hristos.

Cipru Orientul bizantin a dovedit o mai mare înclinare decât Occidentul pentru tema Fecioarei în conca absidelor, chiar şi în bisericile unde nu exista o cupolă care să primească imaginea lui Hristos. Dar evoluţia iconografiei Maicii Domnului a depins, în parte, de aceea a Divinului său Fiu.

Astfel, reprezentările lui Hristos în toată Slava sa par să fi influenţat mozaicul – excepţional – din absida bisericii Panaghia Kanakaria de la Lythrankomi, în insula Cipru, din vremea lui Iustinian. Fecioara, ţinând Pruncul pe genunchi, este aşezată pe un tron bătut cu nestemate şi având spătarul în formă de liră, într-o aureolă flancată de doi palmieri şi străjuită de doi arhangheli cu baston de silenţiar, înfăţişaţi frontal,

ca şi aceia de pe mozaicul contemporan din biserica San Michele în Africisco de la Ravenna. Picioarele Fecioarei se sprijină nu pe un scăunel, ci pe globul lumii aşezat în partea de jos a nimbului; gândul te poartă spre imnul prin care, cam în aceeaşi epocă, Roman Melodul cânta slava Mariei: «Eu sunt regina lumii, de când

Ţi-ai aşezat în pântecele meu Atotputernicia Ta, îmi întind domnia asupra tuturor lucrurilor.»

Aceasta este o imagine mai tradiţională decât aceea din absida bisericii Panaghia Angheloktistos de la Kiti, în insula Cipru (*îi. 24*) (prima jumătate a secolului al VII-lea). Arhanghelii Mihail şi Gavriil, având aripi ca de păun, se înclină uşor în semn de respect către Fecioară care, în picioare pe un scăunel, potrivit tipului constantinopolitan numit *Hodighitria* (= Îndrumătoarea), îşi poartă Pruncul pe braţul stâng.

Mozaicurile paleocreştine din Cipru au supravieţuit pentru că, insula căzând sub puterea arabilor la mijlocul secolului al VII-lea, picturile sale religioase au scăpat de distrugerea poruncită de împăraţii iconoclaşti.

Niceea O Fecioară stând în picioare şi ţinând Pruncul în braţe mai fusese reprezentată şi în absida bisericii Adormirea Maicii Domnului, a mănăstirii întemeiate la Niceea de către călugărul lachint, la sfârşitul secolului al VII-lea sau la începutul secolului al VIII-lea. Această biserică a fost în întregime distrusă de un incendiu cu prilejul războiului greco-turc din 1922, dar câteva

fotografii excelente, executate mai înainte de Institutul arheologic rus din Constantinopol, permit nu numai o apreciere asupra aspectului mozaicurilor, dar şi reconstituirea istoriei lor destul de complicate. Putem, de pildă, să ne facem o idee despre subiectele mozaicurilor care au fost distruse în epoca iconoclastă şi refăcute după reinstaurarea icoanelor. Încă din primul stadiu al monumentului, Fecioara stând în picioare şi ţinând Pruncul în braţe era singură în absidă, după o formulă destul de îndrăzneaţă, care avea să se impună mai târziu. Îngerii care o încadrau în edificiile anterioare fuseseră mutaţi pe arcul din faţa absidei unde, în număr de patru, îl proslăveau pe Dumnezeu de o parte şi de alta a tronului pregătit pentru Judecata de Apoi. Ei ţineau un stindard pe care era înscrisă tripla aclamare *H agios* (*sfânt*, în greceşte). În vârful acestui are un medalion cuprindea Etimasia: tronul pregătit pentru cea de-a Doua Venire, cu cartea Evangheliei şi porumbelul Sfântului Duh. Ansamblul simbolizează sfânta Treime, Tronul evocându-l pe Tată, şi Evanghelia pe Fiu.

Sfântul Dumitru de la Salonic

Mozaicurile din biserica Sfântul Dumitru nu sunt legate de un program de ansamblu. Sunt panouri votive, care au fost executate de-a lungul veacurilor, drept prinos marelui sfânt taumaturg pentru binefacerile aduse unor persoane particulare sau oraşului al cărui protector era. Cele mai vechi, aşezate pe pereţii colateralelor,

datează din secolele al V-lea şi al VI-lea. Multe dintre ele au supravieţuit incendiului care a distrus biserica sub Heraclius, în anul 630. Curăţate în 1907 de tencuiala turcească ce le acoperea, ele au dispărut aproape cu totul în incendiul din 1917, după ce fuseseră făcute unele fotografii care, din nefericire, nu ne ajută întotdeauna să ne dăm seama de detaliile stilului sau ale iconografiei. Cel mai adesea sfântul era înconjurat de donatori şi de familiile lor. Dar incendiul din 1917 a scos la iveală şi unele mozaicuri până atunci necunoscute.

Mozaicurile posterioare incendiului din 630 ocupă mai ales stâlpii de la intrarea altarului. Pe faţa de nord a stâlpului sud, sfântul Dumitru este înconjurat, la dreapta sa, de un episcop şi, la stânga sa, de un magistrat (*il. 25*): după inscripţiile din partea de jos a tabloului aceştia ar fi ctitorii bisericii, adică episcopul care a reconstruit-o şi prefectul Leontios care a ridicat-o în secolul al V-lea, doar dacă nu cumva e vorba de guvernatorul imperial al oraşului din epoca reconstrucţiei. Inscripţia mulţumeşte încă o dată sfântului Dumitru pentru că a eliberat oraşul «întorcând din faţa lui valul flotelor barbare» atunci când a avut loc atacul slavilor, în 617. Acest panou este cu totul diferit de iluzionismul picturii elenistico-romane. Arta mozaicului se apropie aici de arta icoanelor, care căpătase o mare dezvoltare începând din a doua jumătate a secolului al VI-lea. Compoziţia este dominată de grija faţă de o

simetrie elementară. Zidul crenelat care, sub o îngustă fâşie de cer albastru, ocupă fundalul, nu mai are valoarea unui element de decor realist sau teatral, ci joacă rolul unui ornament destinat să scoată în evidenţă cele trei personaje: cele două creneluri de care sunt agăţate draperii verzi alcătuiesc un fel de nimb pătrat în spatele capetelor episcopului şi magistratului. Figurile sunt plate şi ţepene. Eliberate de orice pondere, ele par să plutească deasupra solului într-un spaţiu lipsit de adâncime. Lungile cute verticale şi paralele care brăzdează veşmintele nu mai au drept scop să pună în valoare volumele trupului, nici eleganţa gesturilor, ci, dimpotrivă, să accentueze rigiditatea pozelor strict frontale. Desenul conturului capătă o mai mare însemnătate pentru a păstra efigiilor unitatea şi echilibrul. Coloritul se îndepărtează şi el de ceea ce ar putea aminti pulsarea vieţii carnale, reducându-se la o gamă restrânsă în care domină tonurile reci: albe, cenuşii şi verzi. Pictorul a renunţat la seducţia fondului de aur strălucitor. Este într-adevăr arta severă a unei epoci în care Imperiul a fost expus celor mai grele lovituri ale duşmanilor să-i, slavi şi arabi, şi ai cărei eroi au fost călugării şi soldaţii.

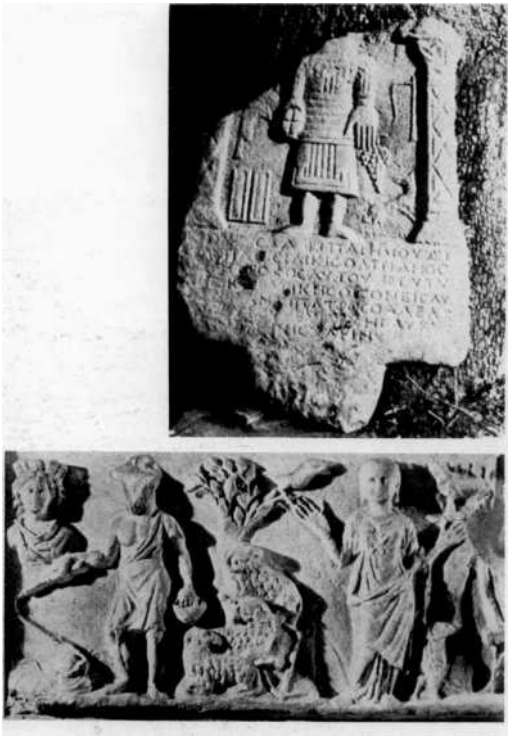
Palestina şi Siria sub Orneiazi

Mozaicul bizantin a supravieţuit în Palestina şi în Siria sub califii Omeiazi. La Betleem, în bazilica Naşterii (a cărei absidă sud din transept, orientată spre Meca, creştinii au fost nevoiţi să o

cedeze musulmanilor în 638) s-au reprezentat la sfârşitul secolului al VII-lea, pe cei doi pereţi ai navei centrale, la sud, cele şapte prime concilii ecumenice, de la cel din Niceea (325) până la al treilea conciliu din Constantinopol (680), şi la nord şase concilii provinciale din secolele al III-lea şi al IV-lea. Poate comunitatea creştină primise în acest scop unele fonduri din partea împăratului, cu prilejul conciliului din 680. Seria de la sud a fost refăcută în secolul al XII-lea, în timpul Cruciadelor, pentru a introduce şi al doilea conciliu din Niceea (787), dar se pare că executanţii au rămas destul de credincioşi modelelor din primul stadiu. Pe pământul Islamului, unde era interzisă reprezentarea făpturilor însufleţite în locurile de cult, şi unde, în plus, reprezentarea împăraţilor ar fi putut părea drept un semn de supunere faţă de Constantinopol, întrucât, după tradiţie, împăraţii bizantini erau figuraţi prezidând sfintele adunări ale Părinţilor pe care le convocaseră, creştinii au renunţat să înfăţişeze conciliile sub forma unor scene cu personaje, aşa cum, după mărturia unor texte, se obişnuia la Constantinopol, şi le-au evocat cu ajutorul unor arhitecturi imitate după

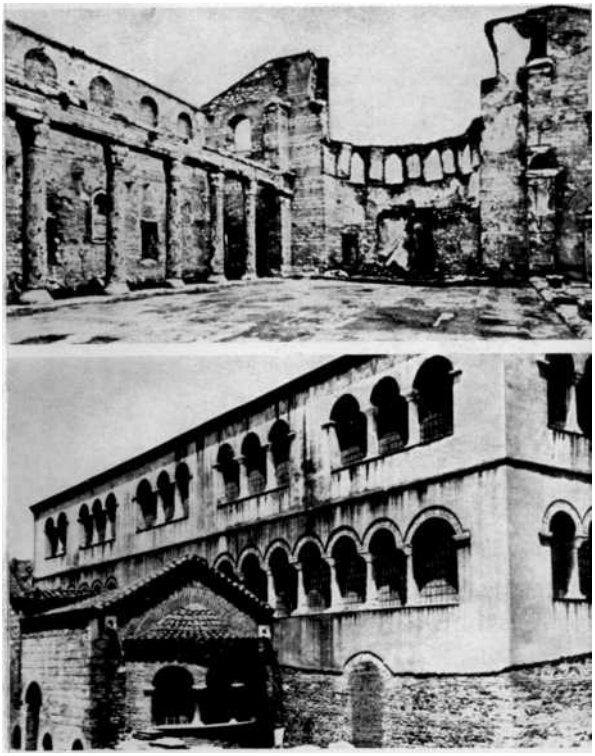
I. Sinagoga de la Dura-Europosi viziunea lui Ezecliiil. (Către anul 250.)

! >. Sarcofagul sfintei Quit (oria. (Biserica de la Mas d’Air Aire-sur-FAdour. (Către anul 300.)



8. Stela funerară a lui Euthychios, găsită la Celtikçi, în regiunea Aizanoi. (Muzeul din Kütahya, Turcia. 179 – 180.)

4. Sarcofagul din La Gayole (detaliu). (Biserica de la Brignoles, Var. Aprox. 250 – 280.)



5. Constantinopol. Bazilica Sfântul Ioan din Studion. (463.) o Salonic. Bazilica Fecioarei Acheiropoietos. (Secolul al V-lea.)

7. Constantinopol. Sfinţii Serghios şi Bacchos. (527.)

8. Ravenna. San Vitale. (Aprox. 530 – 547.)

9. Kalat Semăn, Siria. Biserica Sfântul Simeon Stâlpnicul (Stilitul). Faţada sud. (476 –

490.)

10. Ravenna. «Mausoleul Gallei Placidia». (Al doilea pătrar al secolului al V-lea.)

11. Vagarşapat. Armenia. Sfânta Ripsime (618).

Io. Constantinopol. Sfânta Sofia. Interiorul cupolei; detaliu

14, 14-bis. Constantinopol. Mozaic pavimentar din Marele Palat. (Secolul al V-lea? detalii.)

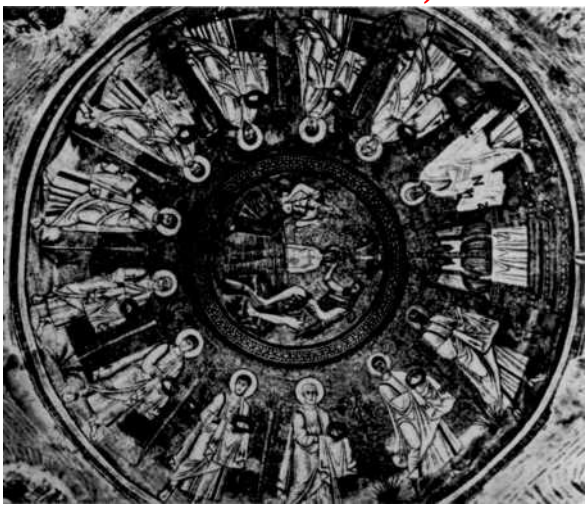
15. Salonic. Hosios David: mozaicul absidei. (Secolul al V-lea.)

Io. baiome, al intui Lineorgne: slint martir, (bărşitul secotului al IV-lea?)

17. Ravenna. «Mausoleul Gallei Placidia». Mozaicuri de pe luneta de la sud: apostoli şi

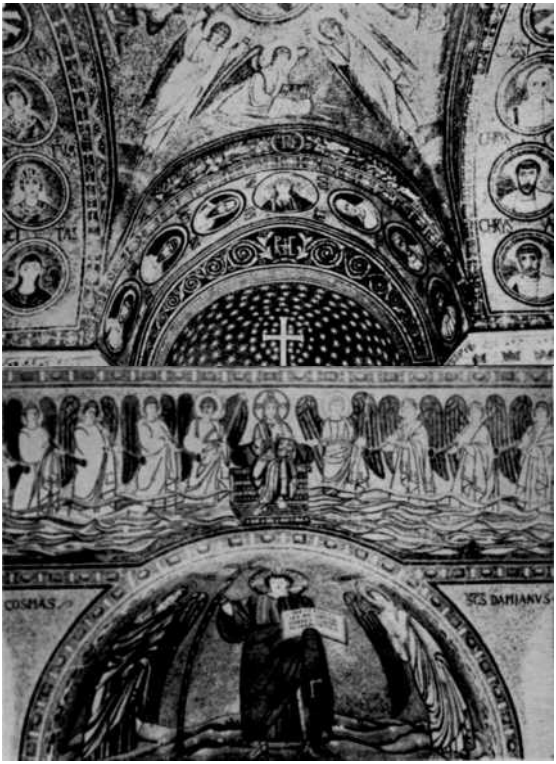
martiriul sfântului Laurenţiu. (Al doilea pătrar al secolului al V-lea.)

18. Ravenna. Baptisteriul Catedralei: mozaic din cupolă; detaliu. (începutul celui de-al treilea pătrar al secolului al V-lea.)



19. Ravenna. Baptisteriul arian: mozaic din cupolă. (Sfârşitul secolului al V-lea.)

20. Ravenna. Mozaic din biserica San Michele în Africisco. (Berlinul de Est, Staatliche Muséen. 545.)



*21. Ravenna. Capela Arhiepiscopiei. (începutul secolului al VI-lea.)

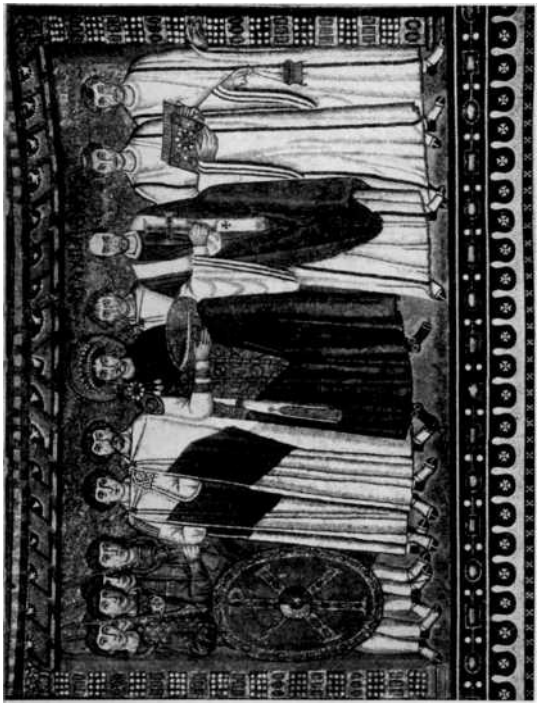
22. Ravenna. Şanţ Apollinare N'uovo: cortegiul fecioarelor martire. (556 – 565.)

VLALIA†SCAAGNES†
†SCAAGATH†
†SCAPELAGIA
†SCALVCIA†

23. Poreč, Peninsula Istria. Bazilica eufrasiană: mozaicul din conca absidei. (Mijlocul secolului al VI-lea.)

24. Kiti, Cipru. Panaghia Angheloktistos: mozaic din conca absidei. (Prima jumătate a secolului al VII-lea.)

25. Salonic. Sfântul Dumitru: sfântul Dumitru între un episcop şi un magistrat. (Secohil al VII-lea.)



2 o. Ravenna. San Vitale: împăratul Iustinian şi cortegiul său. (Către 550.)

27. Fecioara orantă provenind din oratoriul papei Ioan al VII-lea, bazilica Sfântul Petru de la Roma. Acum la San Marco, Florenţa. 705 – 707.

20. Icoană: Fecioara înconjurată de sfântul Teodor Stratilat şi de sfântul Dumitru (sau sfântul Gheorghe). (Mănăstirea Sinai. Secolul al VI-lea sau începutul secolului al VII-lea?)

28. Castelseprio. Biserica Santa Maria. Drumul spre Betleem. Frescă. (Secolul al VII-lea?)

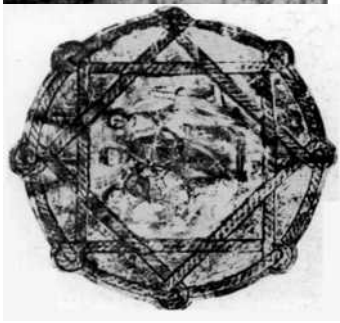
31. Icoană a Fecioarei. (Roma, Santa Maria Novella. Secolele al VII-lea sau al VIII-lea?)

32. Icoană coptă: episcopul Avraam. (Berlinul de Est, Staatliche Muséen. Secolul al VI-lea.)

33. Geneza de la Viena: întâlnirea dintre. Eliezer şi Rebeca. (Viena, Biblioteca naţională. Secolul al VI-lea.)

34. Geneza de la Viena: Potopul. (Viena, Biblioteca naţională.)

35. Tratatul lui Dioscoride, de la Viena: donatoarea Iuliana Anicia. (Viena, Biblioteca naţională. Către 512.)



86. Evanghelia lui Rabula: Răstignirea. (Florenţa, Biblioteca Laurentiana. Sfârşitul secolului al VI-lea.)

37. Evanghelia de la Sinope: ospăţul lui Irod. (Paris, Biblioteca naţională. Secolul al VI-lea.)

3. S. Evanghelia de la Rossano: aducerea lui Iisus înaintea lui Pilal; înapoierea celor treizeci de arginţi şi spin/. urarea lui Iuda. (Tezaurul catedralei de la Rossano. Secolul al VI-lea.)

39. Evanghelia de la Etşmiadzin: închinarea magilor. (Erevan. Biblioteca Materiadaran. Secolul al VI-lea.)

40. Capul împăratului Constantin, sculptură descoperită ia Nis. Bronz. (Belgrad, Muzeul naţional. 324 – 337.)

41. Capul împăratului Arcadius. (Istanbul,

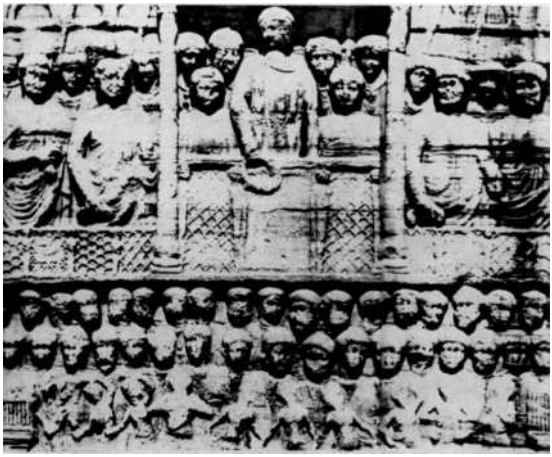
Muzeul arheologic. 395 – 108.)

42. Capul împărătesei Ariana. (Paris, Muzeul Lu vru. Ultimul pătrar al secolului al V-lea – începutul sorolului al VI-lea.)

43. Capul unui tânăr din Tortosa. (Paris, Muzeul Luvru. Sfârşitul secolului al IV-lea – începutul secolului al V-lea.)

44. Cap de notabil din Aphrodisia, în Carla. (Bruxelles, Muzeele regale de artă şi de istorie. Sfârşitul secolului al IV-lea.)

4 o. Orfeu. Statuetă. (Atena, Muzeul bizantin. Secolele IV – V.)



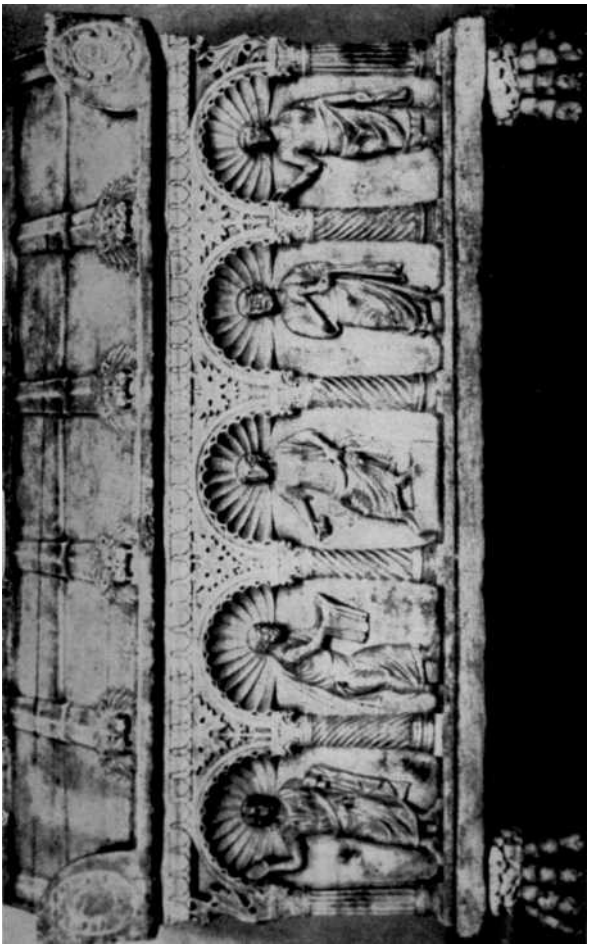
45. Istanbul. Latura est a soclului obeliscului lui Teodosie. (390 – 395.)

47. Alahan Monastic Isauria. Portal sculptat al bisericii de vest (nr. 1). (Către 450.)

48. Sarcofagul de la Psamathia. (Berlinul de Est, Staatliche Muséen. Către 400.)

4». Sarcofagul unui copil, găsit la Sarigüzel. (Istanbul, Muzeul arheologic. Către 400.)

50. Ravenna. Sarcofag în nava stângă a bisericii San Francesco.



52. Panou de parapet de la San Vitale.

(Ravenna, Muzeul naţional. Al doilea pătrar al secolului al VI-lea.)

58. Placă cu intrarea lui Hristos în Ierusalim, descoperită la Sfântul Ioan din Studion. (Istanbul, Muzeul arheologic. Sfârşitul secolului al V-lea.)

54. Fronton de nişă; artă coptă: Hristos binecuvântând. (Cairo, Colecţia Mirrit Boutros

Ghali. Secolul al V-lea.)

55. Fronton de nişă; artă coptă: triumful lui Dionysos. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. Secolul al V-lea.)

„» fi. Fragment dintr-o Bunăvestire; artă coptă. Lemn. (Paris, Muzeul Luvru. Secolele V – VI.)

57. Dipticul lui Anastasie, (l’aris, Cabinetul de medalii. 517.)

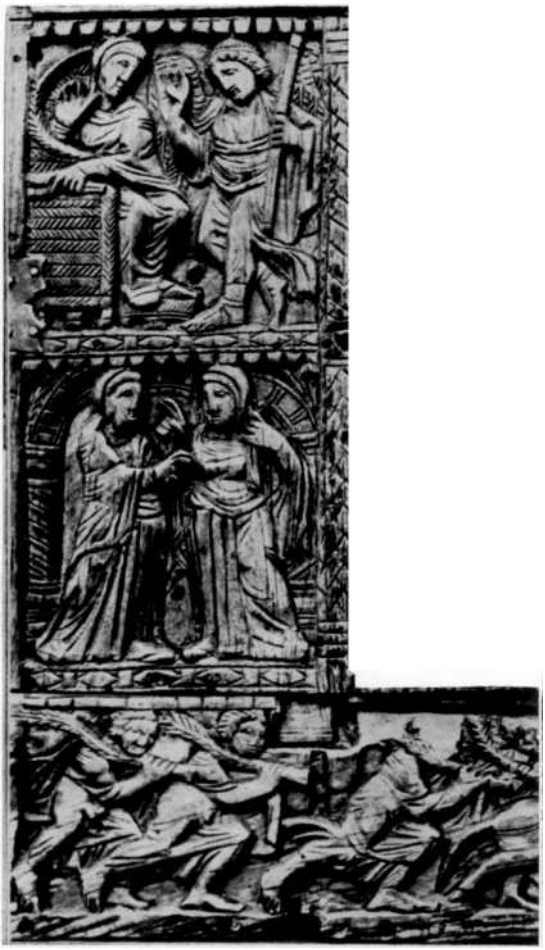
58. Fildeşul Barberini. (Paris, Muzeul Luvru. Sfârşit ui secolului al V-lea?)

59. Fildeş de origine coptă de pe jilţul de la Aachen: Isis. (Catedrala de la Aachen. Secolul al VI-lea.)

00. rildeş de origine copta de pe jilţul de la Aachen: cavaler încoronat de doi îngeri. (Catedrala de la Aachen. Secolul al VI-lea.)

61. Placă de diptic: Adam în rai. (Florenţa, Bargello. Secolul al V-lea.)

O 2. Prima placă din dipticul numit «de la Saint-Lupicin». (Paris, Biblioteca naţională. Secolul al VI-lea.)



o3. Detalii de pe a doua placă a dipticului numit «de la Saint-Lupicin»: Bunavestire, Vizita Fecioarei la sfânta Elisa veta, Intrarea în Ierusalim.

64. Detaliu de pe a doua placă a fildeşului «de la Saint-Lupicin» Drumul spre Betleem.

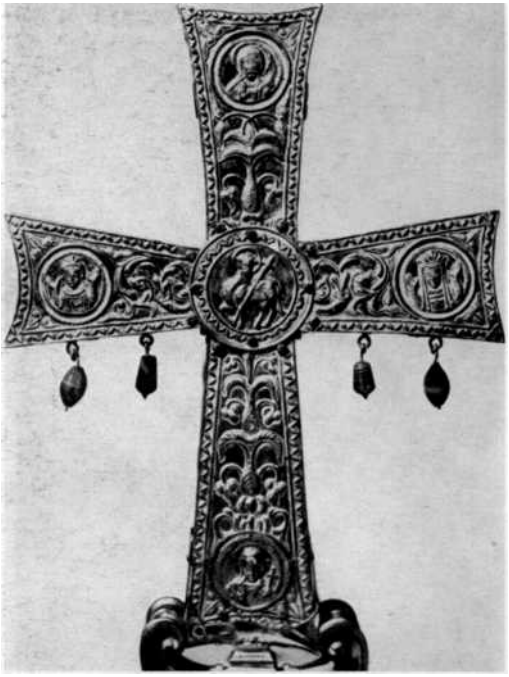
65. Jilţul (catedra) lui Maximian. Detaliu: Iosif vândut lui Putifar.

66. Jilţul lui Maximian. Detaliu: Iosif aruncat în puţ de fraţii săi.

(» 7. Jilţul lui Maximian. Ansamblu. Fildeş. (Ravenna, Muzeul arhiepiscopal. Aprox. 545.)

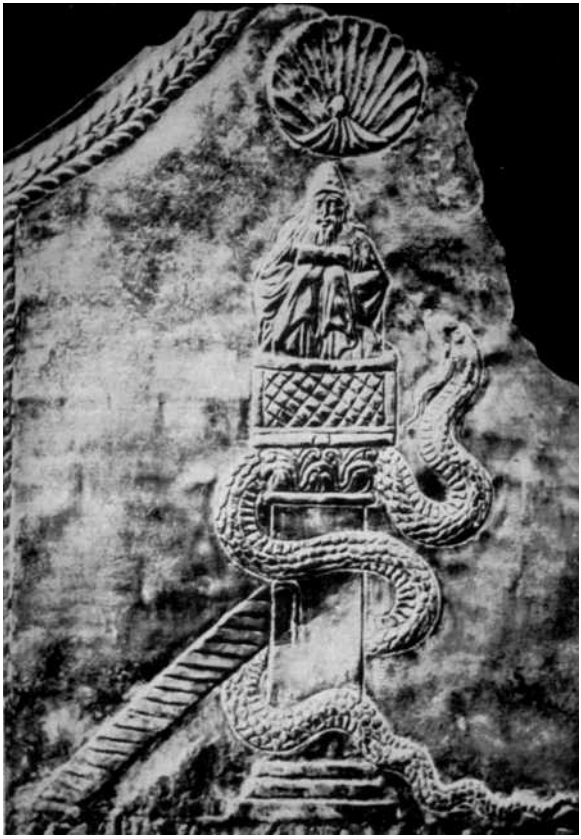
ß8. Detaliu al unui taler de argint cu încrustaţii în niello: personificarea Indiei. (Istanbul, Muzeul arheologic. Sfârşitul secolului al V-lea, începutul secolului al VI-lea.)

O {). Taler de argint de la Kerci: triumful lui Constanţiu al II-lea (337 – 361). (Leningrad, Muzeul Ermitaj. Ultimul pătrar al secolului al IV-lea.)

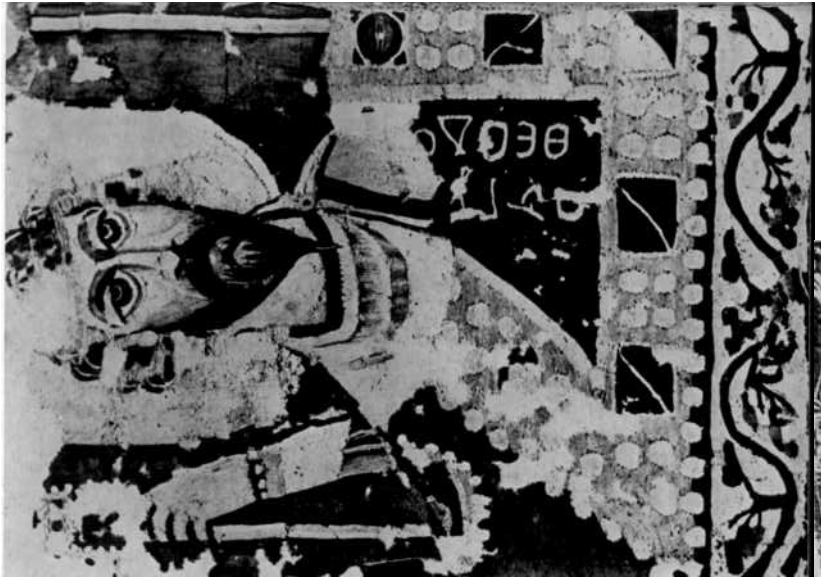


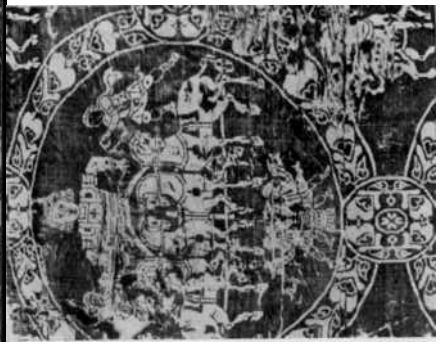
70. Cruce votivă a lui Iustin al II-lea (565 – 578). (Vatican, Tezaurul de la Sfântul Petru.)

71. Placă a unui relicvariu de argint, provenind din Siria. (Paris, Muzeul Luvru. Sfârşitul secolului al VI-lea, începutul secolului al VII-lea



7*2. Tapiserie: sfântul Teodor. (Cambridge, U.S.A., Fogg Art Museum. Secolele VI – VII.)





73. Ţesătură de mătase cu un conducător de cvadrigă învingător. (Paris, Muzeul Cluny. Secolele VI – VII.)

74. Ţesătură de mătase. Detaliu: Bunavestire. (Vatican, Muzeul creştin. Secolele VI – VIII.)

75. Tapiserie cu nereide. (Washington, Dumbarton Oaks Collection. Secolele IV – V.)

7 fi. Tapiserie cu un sfânt militar călare. (New York, Cooper Limon Museum. Secolele VI – VII.)

77. Constantinopol. Sfânta Irina. (După 740.)

78. Salonic, Sfânta Sofia. (Mijlocul, sau al

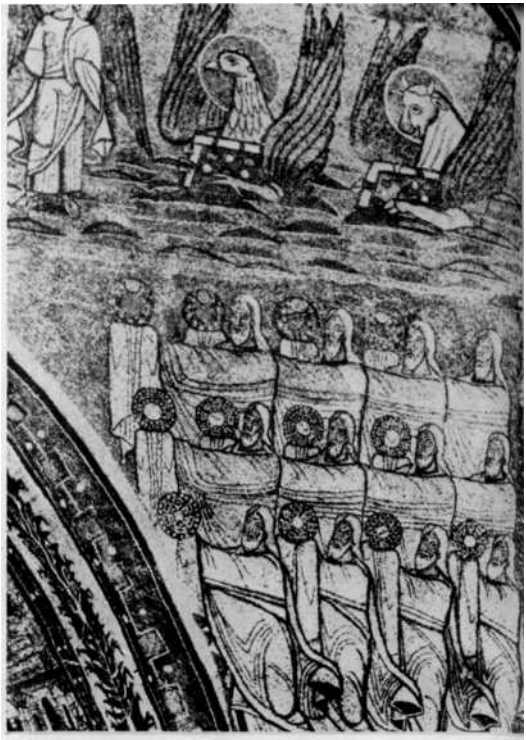
treilea pătrar al secolului al VIII-lea.)

79. Elevra, Cappadocia. Biserica Sfântul

Vasile: tavan. (A doua jumătate a secolului al VIII-lea, prima jumătate a secolului al IX-lea.)

80. Roma. Santa Maria Antiqua: Răstignirea. Frescă. (Mijlocul secolului al VIII-lea.)

81. Naxos. Capela Sfânta Kyriaki: frescă din altar. (A doua jumătate a secolului al VIII-lea, prima jumătate a secolului al IX-lea.)



82. Roma. Santa Prassede: Viziune apocaliptică pe cel de-al doilea arc de triumf. Mozaic. (Pontificatul lui Pascal I, 817 – 824.)

83. Manuscrisul Ptolemeu: carul lui Helios şi semnele zodiacului. (Biblioteca vaticană, Cod, gr. 1291, fel. 9. Anii 813 – 820.)

84. Evangheliar: ornamente. (Leningrad, Biblioteca publică, Cod, gr. 219, fel. 263, recto. Anul 835.)

85. Evangheliar: sfântul Matei. (Paris, Biblioteca naţională, supl. gr. 905, fel. 54 verso. A doua jumătatea secolului al VIII-l ea prima jumătate a secolului al IX-lea.)

86. Psaltirea Hludov: sfântul Petru şi Simon Magul, Nithifor şi Ioan Gramaticul. (Moscova, Muzeul istoric. Anul 815 şi următorii?)

87. Panou din balustrada unui altar; marmură. (New York, Metropolitan Museum. Secolele VIII – IX.)

88. Ţesătură de mătase de la Mozac. (Lyon, Muzeul istoric al ţesăturilor. Secolul al VIII-lea.)

89. Giulgiul sfântului Victor. Mătase. (Sens, Tezaurul catedralei. Secolul al Vlll-loa, înainte de anul 769.)

cele ale bisericilor. La sud, fiecare conciliu ecumenic este simbolizat prin două arcuri care domină altare şi în care se înscriu texte greceşti cu numele conciliului şi un rezumat al canoanelor sale. La nord, subiectele sunt tratate cu mai mare

amploare: aici s-au reprezentat în secţiune altare de biserici acoperite de cupole. Spaţiul cuprins între conca absidei şi altar, în fiecare arcadă mediană, este acoperit cu un text grec de acelaşi fel ca şi la sud. În controversa lor doctrinară cu musulmanii, care îi învinuiau că nu practică un adevărat monoteism, creştinii de la Betleem proclamau astfel în mod public punctele principale ale Crezului lor hristologic pe însuşi locul Naşterii. În intervalele dintre aceste compartimente cu arhitecturi, candelabre făcute din etajări de vase şi tufe de acant încadrează vaste motive vegetale, alcătuite şi ele dintr-o suprapunere de havuzuri peste care se întind frunze mari. Acest decor de origine antică ne aminteşte, cu mai puţină amploare fastuoasă şi mai redusă supleţe elegantă în desen, mozaicurile din biserica Sfântul Gheorghe de la Salonic şi cele din baptisteriul catedralei de la Ravenna.

Poate că echipa de mozaicari care a executat lucrările din biserica Naşterii a fost chemată să decoreze cu împletituri de acant şi viţă-de-vie, de arbori şi plante, reale sau imaginare, amestecate cu vase şi cornuri ale abundenţei, octogonul Cupolei de pe Stâncă, ridicată de Abd el-Melik în 691. Nu găsim aici nicio făptură însufleţită. Pentru a răspunde creştinilor, inscripţiile nu numai că proclamă punctele doctrinei mahomedane, dar denunţă şi erorile celorlalte religii, mai cu seamă în privinţa credinţelor relative hi Treime. Coroane bizantine şi alte sasanide, cu o pereche de aripi

având deasupra semiluni, aminteau victoriile arabe asupra celor două imperii. După istoricii arabi, împăratul bizantin Iustinian al II-lea ar fi trimis califului el-l'alid (705 – 715), urmaşul lui Abd el-Melik, nişte mozaicari pentru moscheea de la Medina. Aceştia, sau nişte compatrioţi de-ai lor au executat probabil mozaicurile

Marii Moschei din Damasc pentru care – ne spune geograful el-Maqdisi – califul primise de la Constantinopol materialele şi cuburile. Construcţiile decorative, peisajele cu copaci şi râuri care, după mărturia unor autori arabi, trebuiau să evoce «toate ţările cunoscute» au păstrat cel mai adesea aspectul picturilor romane, dar nu mai sunt populate de nicio prezenţă umană sau animală şi ceea ce se remarcă la ele este dragostea de natură, foarte vie în poezia arabă.

Roma Zidirea unor biserici somp tuoase de către Constantin şi urmaşii săi, sau de către papi, a favorizat existenţa unor ateliere de mozaicari chiar la Roma. În absida marilor sanctuare, de pildă la San

Pietro şi la San Paolo fuori le mura, Hristos a fost reprezentat tronând între fruntaşii apostolilor, după modelul imaginilor care, în palate sau în bazilici, îl arătau pe împărat între dregătorii de la curte. Astfel s-a creat o tradiţie iconografică faţă de care au rămas credincioase, în ansamblu, bisericile ulterioare de la Roma. Mozaicurile păstrate la Santa Constanza (a doua jumătate a secolului al IV-lea) şi la Santa Pudenziana

(începutul secolului al V-lea) sunt întru totul romane prin demnitatea lor senină şi gustul pe care îl exprimă pentru notaţiile pitoreşti. Dar Roma se arătase totdeauna foarte sensibilă faţă de ceea ce se realiza în provinciile răsăritene ale imperiului său şi a continuat să rămână aşa şi după triumful creştinismului.

Anumiţi savanţi socot, de exemplu că mozaicurile arcului de triumf şi fără îndoială cele din absidă, astăzi dispărute, din biserica Santa Maria Maggiore, ar fi fost executate, cu prilejul reconstruirii edificiului pe vremea papei Sixtus al

III-lea, sub conducerea unui mozaicar venit de la Constantinopol şi după cartoane desenate în acest oraş. S-a presupus chiar că lucrările ar fi fost întreprinse cu resursele zestrei principesei constantinopolitane Evdochia, fiica lui Teodosie al II-lea, care se căsătorise în 437 cu vărul ei

Valentin al III-lea, fiul Gallei Placidia. Întreg decorul arcului avea drept scop să proslăvească triumful Fecioarei şi al divinului său Fiu. În mijlocul zonei superioare, între apostolii Petru şi Pavel, se desprinde un medalion cuprinzând tronul pregătit pentru a Doua Venire. La stânga spectatorului sunt înfăţişate scenele Visului lui Iosif, în care i se arată îngerul, şi Bunavestire, în care Maria este îmbrăcată în tunica patricienelor, cu guler de mărgăritare şi capul încins cu o diademă de asemenea împodobită cu mărgăritare. Ea poartă aceleaşi veşminte bogate şi în dreapta, în scena Intrării în biserică. În al doilea registru,

la stânga, închinarea magilor este tratată în maniera unei scene de audienţă imperială: pruncul Iisus este aşezat pe un mare tron împărătesc, în faţa unei gărzi de onoare formate din patru îngeri, între Maica sa, la fel de somptuos îmbrăcată, simbol al Noii Legi, şi o femeie în veşminte întunecate, care reprezintă Vechea Lege. În dreapta, la acelaşi nivel, Afrodizius, guvernatorul păgân al oraşului Sotis, îmbrăcat ca un rege, se închină lui Iisus, în scena Fugii în Egipt, în a treia friză, piedicile pe care le-a învins Iisus sunt înfăţişate prin Uciderea pruncilor şi audienţa acordată regilor magi de către Irod, asistat de doi cărturari ai Legii. În partea de jos se văd Ierusalimul şi Betleemul deasupra a doua grupuri de câte şase oi, care simbolizează apostolii. Solemnitatea foarte accentuată a scenelor de sus, a căror iconografie se inspiră din obiceiurile de la curtea imperială, şi folosirea unui colorit totodată mai întunecat şi mai puţin variat decât mai înainte, au fost considerate drept indiciile unei origini constantinopolitane. Se presupune că la Constantinopol s-a alcătuit, într-un timp relativ scurt, imagistica nouă, destinată să o preaslăvească pe Născătoarea de Dumnezeu (= Theotokos), potrivit definiţiilor pe care le promulgase conciliul din Efes, în 431, împotriva ereziei nestoriene. Tot de la Constantinopol se pare că provenea şi decorul absidei, distrus în secolul al XIII-lea sub Nicolae al III-lea (1277 – 1280). care, pe un fundal de împletituri de frunze

şi flori, o înfăţişa pe Fecioară tronând împreună cu Pruncul, între martiri care îi aduceau cununile lor. Mozaicurile din partea de sus a pereţilor naosului, care ilustrează, la stânga, povestea lui Avraam şi a lui Iacov, la dreapta, povestea lui Moise şi a lui Iosua, par să se fi inspirat din miniaturile unui manuscris al Vechiului Testament care, prin abundenţa şi diversitatea compoziţiilor sale figurative, se înrudea cu Uiada păstrată la Biblioteca Ambrosiana (cf. pag. 170 – 171). Anumite detalii iconografice lasă să se creadă că acest manuscris ar fi putut să fie împodobit cu miniaturi tot la Constantinopol. Dar strălucirea şi subtilitatea coloritului acestor mozaicuri, vioiciunea spiritului narativ care le însufleţeşte şi caracterul de «pastorale» al multora dintre ele ne îndeamnă să recunoaştem opera unor executanţi aparţinând unor ateliere de la Roma.

un nou aport de influenţe bizantine s-a făcut simţit un secol mai târziu, în cursul primilor ani ai domniei lui Iustinian, în mozaicurile din absida bisericii amenajate de papa Felix al IV-lea (526 – 530) în biblioteca forumului lui Vespasian, în cinstea sfinţilor bizantini Cosma şi Damian, care îl vindecaseră pe împărat în chip miraculos: poate ar trebui să vedem în acest monument consecinţa unei înţelegeri între papă şi împărat, în vederea recuceririi Italiei şi a eliberării ei de sub stăpânirea goţilor eretici. Pe un fundal de nori, a căror redare pitorească rămâne conformă tradiţiei romane a mozaicurilor din biserica Santa

Pudenziana, se înalţă Hristos, matur. Dar chipul său nu mai este acela al unui filosof senin, ca în operele anterioare. Acum seamănă cu un neîmblânzit călugăr răsăritean. Nu îl mai vedem, aşa cum au spus-o domnii Maury şi Percheron, pe «învăţătorul blând şi impunător», ci pe «judecătorul sever şi de temut». La dreapta lui, sfântul Pavel i-l prezintă pe sfântul Damian, urmat de papa Felix al IV-lea care ţine, în calitate de ctitor, chivotul bisericii (această ultimă figură a fost refăcută sub Urban al VIII-lea, 1623 – 1644).

La stânga lui, sfântul Petru i-l prezintă pe sfântul Cosma, însoţit de sfântul Teodor, sfânt militar bizantin faţă de care papa Felix al IV-lea avea o evlavie deosebită. Aceşti sfinţi, ale căror trupuri păstrează o vigoare antică, sunt trataţi cu accente de asprime noi. Se simte că, pentru a-i reprezenta pe aceşti sfinţi bizantini, mozaicarul s-a folosit de un model venit din Răsăritul mediteranean. S-a putut spune despre acesta că este «ultimul mozaic antic de la Roma şi primul mozaic bizantin». Scena este încadrată de doi palmieri, pe unul din ei stând aninată o pasăre fenix, simbol al învierii. Dedesubt, între două grupuri de câte şase oi, simbolizând apostolii, este înfăţişat Mielul mistic. Deasupra, pe arcul de triumf, reapare Mielul, întins pe tronul pregătit pentru a Doua Venire, în interiorul unui medalion flancat de cele şapte sfeşnice ale Apocalipsei, de patru îngeri şi de simbolurile înaripate ale celor patru evanghelişti (ultimele două au dispărut). În

unghiuri s-au păstrat mâinile învăluite a patru dintre cei douăzeci şi patru de bătrâni din Apocalipsă. Desenul destul de sec al acestor figuri de pe arc i-a îndemnat adesea pe cercetători să creadă că ele ar fi fost executate abia sub papa Serghie, între 692 şi 701.

Acţiunea înrâuririlor bizantine s-a făcut simţită cu deosebire atunci când Roma a fost reluată de la ostrogoţi de către Narses, în 553, şi când ea a reintrat în sânul Imperiului de la Constantinopol, de care avea să depindă, cel puţin în chip teoretic, timp de două veacuri, până în 755, când papa Ştefan al II-lea, pentru a ţine piept ameninţărilor regelui longobard Astulf, obţinu de la regele francilor, Pepin, recunoaşterea statului pontifical, aşezat sub puterea temporală a pontifilor. Grecii şi levantinii – slujbaşi, soldaţi, neguţători şi călugări – năpădiră Italia recucerită de trupele lui Iustinian, precum şi vechea capitală a Imperiului. Unii dintre aceştia veneau din Orientul Apropiat asiatic şi din Africa de nord, fugind de invaziile arabe. Şefii administraţiei bizantine se instalară pe Palatin. Un întreg cartier grec, care a căpătat numele de Cosinedin în amintirea unei mahalale din Constantinopol, se dezvoltă în jurul bisericii Santa Maria, construită în secolul al VI-lea pe locul pieţei imperiale de aprovizionare, în forul Boarium, şi care a fost numită şi în *schola greca*. Dintre cei douăzeci şi cinci de papi care au ocupat tronul pontifical între 607 şi 752, până la Zaharia, predecesor al lui

Ştefan al II-lea, treisprezece au fost greci sau sirieni. În îndelungaţii ani de război între bizantini şi goţi, atelierele mozaicarilor romani au fost silite să-şi înceteze activitatea şi, când s-au întors vremurile mai bune, a fost nevoie să se facă apel ori la artişti străini, ori la pictori localnici care, în acest răstimp, pierduseră secretul celor mai bune tradiţii tehnice ale şcolii lor şi deveniseră extrem de receptivi la influenţele dinafară. Dar dacă stilul a fost marcat de tendinţele care biruiau în provinciile răsăritene ale Imperiului, existenţa la Roma a unor venerabile sanctuare împodobite cu mozaicuri îndemna în schimb la menţinerea unor anumite tradiţii iconografice. Probabil că Bizanţului i se datorează lipsa de volum şi rigiditatea figurilor de sfinţi care îl încadrează pe Hristos pe arcul de triumf din biserica San Lorenzo fuori le mura, ridicată de papa Pelaghie al II-lea (579 – 590), după modelul bisericilor constantinopolitane, cu un nartex şi cu tribune. Totuşi, potrivit obiceiurilor romane, Hristos, cu barbă, aşezat pe sfera lumii, este înconjurat, nu de îngeri, ca la San Vitale din Ravenna, ci de sfinţii Petru şi Pavel. Primul i-l prezintă pe sfântul Laurenţiu, pe mormântul căruia fusese zidită biserica, şi pe papa Pelaghie al II-lea, care poartă chivotul bisericii. Sfântul Pavel este urmat de sfântul vEtefan, ale cărui moaşte fuseseră aşezate în mormântul sfântului Laurenţiu sub domnia lui Valentinian I, şi de sfântul Hipolit, care a suferit martiriul pentru că a luat pe furiş şi a îngropat

trupul sfântului Laurenţiu. Sub influenţa bizantină fundalul de nori a dispărut. În absidă, distrusă de papa Honorius al III-lea în 1218, se afla fără îndoială chipul sfântului Laurenţiu.

Calităţi mult superioare se recunosc în stilul mozaicurilor din absida bisericii pe care papa Honorius I (625 – 638) a ridicat-o pe mormântul sfintei Agnese, înzestrind-o tot cu un nartex şi cu tribune, după moda de la Constantinopol. În concă, în centru, se înalţă patroana bisericii, împodobită cu veşmintele bogate în care, după tradiţie, ar fi apărut alor să-i la opt zile după moarte. Ea poartă costumul unei împărătesc bizantine, cu pectoralul*şi da lmaţi ca* smălţate cu nestemate. Pe braţul său drept este înfăşurat vălul alb al fecioarelor. Instrumentele cu care a fost martirizată nu se văd prea desluşit în fotografii: la picioarele ei o spadă şi, de o parte şi de alta, jos, câte o flacără. Deasupra capului ei, mâna lui Dumnezeu ţinând o cunună iese dintr-un cer spuzit de stele şi străbătut de nori albi şi roşii. La dreapta ei, papa Honorius îi oferă bazilica pe care a ctitorit-o; la stânga ei, papa Symmacus (498 – 514), care restaurase bazilica ridicată de Constantin în partea de sud a mormântului, ţine în mâini o evanghelie închisă. Artistul a avut cutezanţa de a despărţi prin spaţii mai mari decât la lviti (*il. 24*) cele trei personaje la care îşi reduce compoziţia. Fondul de aur, de tonalitate stinsă, fiind mult mai aerat, capătă adevărata sa valoare picturală. El mai este limitat încă doar de fâşiile

verzi ale solului, în partea de jos, şi de cerul înstelat în partea de sus. Asemenea rămăşiţe vor dispărea în curând. Gesturile personajelor prezentate din faţă sunt marcate de o demnitate solemnă, inspirată din ceremonialul aulic. Nu mai există aici – ca în anumite opere anterioare – acel amestec puţin hibrid de hieratism şi de mişcare ce încremeneşte. Nimic nu alterează măreţia calmă a figurilor.

Tipicurile iconografice ce fiinţau în Răsăritul mediteranean şi cu deosebire în Egipt au inspirat decorul absidei şi arcului de triumf din oratoriul pe care papa Ioan al IV-lea (640 – 642), dalmat de origine, l-a amenajai ea anexă a Baptisteriului din Lateran, pentru a depune în el moaştele sfântului Maurus, episcop în Parentium, şi ale celor nouă martiri din Salona, pe care le adusese la Roma spre a le feri să fie profanate de avari. Capela a primit hramul unuia dintre aceşti martiri, sfântul Venanzio, patron al tatălui lui Ioan al IV-lea. Mozaicurile au fost terminate sub urmaşul acestui pontif. Teodor I (642 – 649). La fel ca şi în multe capele din Egipt, Fecioara înconjurată de sfinţi, printre care se numără şi cei ale căror moaşte erau adăpostite în oratoriu, este plasată în atitudine de orantă, sub imaginea lui Hristos, reprezentat aici doar în bust, asemenea celor doi îngeri care îl încadrează. De o parte şi de alta a Fecioarei se află, la dreapta ei, sfinţii Pavel, Ioan Evanghelistul (unul dintre patronii papei) şi Venanzio, urmaţi de papa Ioan al

IV-lea, şi, la stânga ei, sfinţii Petru, Ioan Botezătorul (alt patron al papei) şi Domnus, precedindu-l pe papa Teodor I. Ceilalţi sfinţi dalmaţi au fost înfăţişaţi pe faţa arcului.

Mozaicul pe care papa Teodor 1 (642 – 649) a poruncit să fie executat pentru absida bisericii San Stefano Rotondo, unde, în 648, transferase moaştele sfinţilor Primus şi Felicianus, martirizaţi sub Diocleţian, este una dintre cele mai pure opere bizantine de acest gen de la Roma. El este foarte apropiat de panourile contemporane din biserica Sfântul Dumitru de la Salonic, cu care se înrudeşte prin severitatea atitudinilor personajelor cu trupuri inexistente sub veşminte «cloş», şi prin austeritatea unui colorit destul de rece, care nu exclude, în redarea cutelor, jerbele de umbre azurii, cu aspect foarte bizantin. Însăşi iconografia pare să vină din Răsărit: în această biserică veche cu plan circular, imitând pe Monte Celius – Muntele Cerului! – rotonda învierii (Anastasis), Teodor I, originar din Ierusalim, a pus să fie înfăţişaţi sfinţii Primus şi Felicianus de o parte şi de alta a unei cruci bătute în nestemate, inspirate după cea de pe Golgota, deasupra căreia se află un bust al lui Hristos, înscris într-un medalion, după o iconografie practicata po fiolele din Palestina (vezi pag. 221 – 222).

Unui papă de origine greacă, Ioan al VII-lea (705 – 707), fiul unui *curator* (administrator al finanţelor) al palatului bizantin de pe Palatin, cu numele de Platon, i se datorează mozaicurile ce

împodobeau oratoriul pe care acest pontif l-a ridicat la Sfântul Petru întru cinstirea Fecioarei, faţă de care avea o evlavie deosebită. Aceste mozaicuri au dispărut aproape în întregime în urma dărâmării, pe la începutul secolului al XVII-lea, a ceea ce mai rămăsese din vechea bazilică vatioană şi din anexele sale. Nu au ajuns până la noi decât fragmente disparate. Ne putem face o idee despre ansamblu flin desenele pe care Jacopo Grimaldi le-a făcut cu puţin înainte de dărâmare. În centrul unui perete se afla Fecioara, în atitudine de orantă, uriaşă, purtând veşmintele bogate de împărătească în care, începând de la sfârşitul secolului al VII-lea, în Italia pictorii greci au luat obiceiul să o înfăţişeze pe Madona, pe când în Răsăritul mediteranean o reprezentau înveşmântată mult mai simplu, cu tunică şi mantie. Această Fecioară din oratoriul lui Ioan al VII-lea este una dintre cele mai impunătoare din arta bizantină, semănând cu o matroană *fii. 27*). Ka a fost transportată încă din 1609 în biserica San Marco de la Florenţa. La dreapta ei, pe jumătate mai scund decât ea, papa Ioan al VII-lea, având în jurul capului un nimb pătrat, îi oferă oratoriul: bustul său se păstrează astăzi în Grotele Vaticanului. În sacristia bisericii Santa Maria în Cosmedin se poate vedea fragmentul închinării Magilor. Mozaicurile păstrate sunt remarcabile prin gingăşia coloritului. Desenul capătă aici o mare însemnătate. Potrivit unei evoluţii, ale cărei mărturii le găsim în biserica Sfântul Dumitru de la

Salonic, formele devin plate şi lineare. Ele pierd densitatea cromatică pe care o avuseseră în mozaicurile precedente. După desenele lui Grimaldi, paisprezece scene împărţite în şapte panouri ilustrau viaţa şi patimile Mântuitorului, de la Bunavestire până la Pogorârea

Domnului la Iad. Alte panouri istoriseau felurite episoade din viaţa lui Petru şi Pavel, până la supliciul lor. Aceste scene narative par să fi fost tratate cu o vioiciune care le deosebesc de compoziţiile mult mai solemne pe care le-am întâlnit în precedentele biserici de la Roma. Sunt ultimele mozaicuri de care avem cunoştinţă înaintea crizei iconoclaste.

2. FRESCA

Poate să pară arbitrară separarea frescei de mozaic, întrucât aceste două tehnici au fost folosite pentru ilustrarea aceleiaşi iconografii religioase şi evoluţia lor a fost dirijată de aceleaşi tendinţe generale. Nu este mai puţin adevărat însă că deosebirea fundamentală a procedeelor a avut repercusiuni asupra stilului. Pe de altă parte, în vreme ce mozaicul era folosit în sanctuarele cele mai bogate, beneficiind de dărnicia împăraţilor, papilor, înalţilor dregători sau a prelaţilor, bisericile mai sărace se mulţumeau cu fresca, şi în ea vom găsi deci exprimate gusturile păturilor populare. Din aceleaşi motive, fresca apare mai des în regiunile periferice, asupra cărora se îndrepta mai puţin atenţia curţii imperiale şi a patriarhilor. Din punctul de vedere al tehnicii

înţelegem aici cuvântul «fres că, în sensul său mai larg de pictură murală, executată cu penelul sau cu pensula, folosind pentru culori mai ales argile colorate, fără să facem deosebire între fresca autentică, unde aceste culori sâni aşternute pe tencuiala proaspătă, în care pătrund prin uscare, şi tehnica în tempera, la care culorile sunt fixate (pe zidul uscat) cu ajutorul unui liant (albuş sau gălbenuş de ou, clei).

Morminte Fresca a fost utilizată mai ales pentru decorarea pereţilor unor morminte. S-au descoperit unele exemple, datate între începutul şi sfârşitul secolului al IV-lea, sau începutul secolului al V-lea, la Salonic şi, mai spre nord, la Nis (antica cetate Naissus, în Serbia). Aici au fost reprezentaţi, în tradiţia picturii din catacombe, doi unchii, Bunul Păstor, apostolii adorând hrismonul sau crucea, în felul acelora din mausoleul Gallei Placidia, îngeri purtând hrismonul, peisaje paradiziace sub forma unor grădini închise cu grilaje şi pline de păsări.

Dar fresca ne este cunoscută mai ales datorită bisericilor.

Peruştiţa Unii cercetători înclină să atribuie unor artişti veniţi de la Constantinopol nobleţea figurilor, gingăşia coloritului vioi şi străveziu, uşurinţa clin desenul drapărilor, care caracterizează frescele pictate pe pereţii Bisericii Roşii, cu plan tetraconc, de la Peruştiţa (Philippopolis, în Tracia, la sfârşitul secolului al V-lea). Pe zidul interior al absidei nord din polilobul

central, ele reprezentau în chip foarte dezvoltat, în trei zone suprapuse, Copilăria lui Hristos şi povestea lui Zaharia, tatăl lui Ioan Botezătorul. Ele par să fie inspirate dintr-un manuscris împodobit cu miniaturi al Evangheliei apocrife, cunoscută sub numele de Protoevanghelia lui Iacov, compusă pare-se la sfârşitul veacului al II-lea şi în care povestirile despre copilăria lui Iisus şi despre Zaharia se înşiruie în acelaşi fel. Suprapunerea scenelor, la Peruştiţa, în şiruri neîntrerupte, fără a fi separate în panouri, importanţa acordată fundalurilor alcătuite din clădiri, care sunt tratate în chip foarte amănunţit, şi proporţiile alungite ale personajelor vădesc imitarea unor miniaturi în spirit narativ din tradiţia greco-romană. Pe bolta de trecere care preceda altarul la nord, doi îngeri-cariatide ţineau un medalion în – are ora înfăţişat Mielul, ca şi la San Vitale de la Ravenna. Pe bolta de trecere către nord-vest, un martir anonim era condus la supliciu de doi călăi.

Egipt în Egipt s-au păstrat un număr destul de mare de fresce paleocreştine. Am văzut mai înainte (pag. 38) că în catacombele de la Alexandria, ca şi în acelea de la Roma, în secolul al IV-lea, şi chiar în al

V-lea, se continuase pictarea scenelor în eleganta tradiţie din epoca anterioară.

În oaza Kargeh, în necropola de la El-Bagawât (deformare a cuvântului arab Kabawât = cupole), care cuprinde peste două sute cincizeci

de capele funerare izolate unele de altele, numeroase cupole au fost decorate cu fresce, la date nesigure, dar care par să se situeze în cursul secolelor al IV-lea şi al V-lea. Două dintre aceste cupole merită o atenţie deosebită. Picturile lor aparţin unei forme de artă destul de populară prin rapiditatea facturii şi prin gustul pentru amănuntele realiste, în aceea care pare mai veche sunt zugrăvite, sub vrejurile unei simbolice şi imense viţe-de-vie, scene din Vechiul Testament care, după tradiţia catacombelor, sunt paradigme (exemple) de mântuire. x\astfel sunt Exodul (necunoscut la Roma înainte de secolul al IV-lea, dar care a avut desigur o importanţă deosebită pentru comunităţile evreieşti şi creştine din Egipt şi din Palestina), arca lui Noe, Adam şi Eva alungaţi din Rai, Daniel în groapa leilor, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, supliciul lui Isaia (tratat după versiunea apocrifelor), povestea lui Iona, întâlnirea dintre Eleazar şi Rebecca, povestea lui Iov, Susana, Ieremia în faţa templului din Ierusalim şi jertfa lui Avraam, având deasupra imaginea Păstorului. La acestea se adaugă o imagine a sfintei Tecla şi Parabola fecioarelor care se îndreaptă către un edificiu. Pentru subiectele care mai fuseseră tratate şi în catacombele de la Roma, la El-Bagawât s-a adoptat în general o iconografie diferită, de origine iudaică sau palestiniană. Ansamblul are o execuţie cursivă. A doua cupolă, mai recentă, dovedeşte o artă mai conformistă şi care se vrea mai solemnă. Ea redă

unele dintre episoadele Vechiului Testament, pe care le-am întâlnit şi în prima: Adam şi Eva, jertfa lui Avraam, Daniel, Noe. Două episoade vin să îmbogăţească repertoriul tradiţional: Bunavestire şi convorbirea dintre sfântul Pavel şi sfânta Tecla. Se mai află de asemenea acele personificări ale unor idei abstracte, atât de îndrăgite de făuritorii mozaicurilor pavimentare din secolul al V-lea: Pacea, Justiţia, Rugăciunea.

Această iconografie, provenită din arta funerară, avea să capete o nouă dezvoltare în biserici. Un ansamblu dintre cele mai importante îl constituie frescele care împodobeau numeroase capele de la mănăstirea coptă a sfântului Apoloniu (mort în 395) la Bauit, în apropiere de îiermopolis, în Egiptul de Mijloc. Mulţimea acestor oratorii se datorează organizării comunităţilor monastice egiptene în «familii» de călugări, având fiecare locul său de cult particular. Frescele se întind în timp din secolul al V-lea până la sfârşitul celui de-al VII-lea, poate chiar până în al VIII-lea şi al IX-lea. Este izbitoare constatarea că arta alexandrină a lăsat urme printre aceşti aspri călugări, de la care ni s-au păstrat mai multe omilii (predici) ce condamnă vehement rămăşiţele păgânismului şi amăgirile lumii profane; religiile antice îşi păstraseră rădăcini adânci în Egipt, unde mişcarea sincretistă fusese foarte puternică în secolul al III-lea, şi chiar aceia care pretindeau că le stârpesc nu se puteau dezbăra cu desăvârşire de elementele care se implântaseră în viaţa

poporului. Tot ce ţinea de decor nu se putea concepe decât respectând tradiţia alexandrină. În capelele de la Băuit se mai află încă păsări, coşuri cu fructe şi flori, vase din care se revarsă vrejuri, arbori, frunze de iederă, busturile unor tineri eleganţi, figuri alegorice înaripate (de pildă, Credinţa şi Speranţa, dar şi Roua) şi ornamente geometrice. Partea inferioară a unor capele era decorată cu scene de vânătoare de gazele sau de lei, executate fără îndoială spre a răspunde gusturilor donatorilor: asemenea distracţii au fost întotdeauna foarte apreciate de marii proprietari funciari din Egipt, şi se ştie cu câtă forţă de evocare a descris Durrell, în *Cuartetul din Alexandria*, partidele de vânătoare organizate de familia coptă Hosnani. Dar interesul acestor fresce constă mai ales în subiectele religioase. Absida este aproape întotdeauna ocupată de o teofanie. Hristos, în general fără barbă, este înfăţişat la a doua venire de la sfârşitul veaeuiilor, Iruiiid în mijlocul unui nimb luminos, susţinut de patru roţi, din care ies patru aripi presărate cu ochi, mărginite de simbolurile celor patru evanghelişti. Hristos face gestul binecuvântării cu mâna dreaptă şi ţine în stânga o carte deschisă pe care stă scris de trei ori cuvântul Sfânt. La dreapta şi la stânga să doi îngeri se înclină pe un fond de cer înstelat. Deasupra capelelor lor „busturile” Soarelui şi Lunii, înscrise în medalioane, simbolizează veşnicia lui Dumnezeu. Dedesubt, într-un registru separat printr-o linie de segmentul

superior, sunt reprezentaţi martorii acestei epifanii divine: Fecioara, uneori în picioare ca orantă, alteori stând pe un tron cu pruncul Iisus, încadrată de apostoli aliniaţi frontal. Portocali grei de roade frumoase apar câteodată în fundal. Pe arcul de concă pot figura capete înscrise în medalioane.

Egiptul a fost primul loc unde Fecioara a fost înfăţişată alăptând Pruncul, sub influenţa cultului zeiţei Isis, care mai era încă oficiat cu zel la sfârşitul secolului al V-lea.

Copţii au adăugat în jurul teofaniilor figurile unor sfinţi din partea locului, numeroşi pe acest meleag de crâncen ascetism monahal. Aceştia sunt personaje grave, al căror chip, aproape totdeauna încadrat de o barbă neagră sau albă, pătrată sau ascuţită, având o lungime variabilă, este redat cu o intensitate a vieţii ce prelungeşte tradiţia portretelor din Fayum, dar renunţă la farmecele sale profane, spiritualizând-o.

La mănăstirea rupestră din Deir Abu Hennis, în apropiere de Antinoe, ciclul Copilăriei lui Iisus şi cel al lui Zaharia au fost tratate în chip amplu, fără îndoială – ca şi la Peruştiţa – după miniaturile unui manuscris al Protoevangheliei lui Iacov.

Roma Fresca s-a bucurat de o mare trecere şi în Roma bizantină. Pe vremea aceea s-au realizat numeroase panouri în stil hieratic şi solemn în catacombe, mai ales în cele ale Commodillei, Generoasei, Sfântului Calist şi Sfântului Pontian. Dar cel mai bogat şi mai interesant ansamblu este

cel care a împodobit biserica Santa Maria Antiqua, amenajată în veacul al VI-lea în portalul palatelor imperiale pe care Domiţian le ridicase la poalele Palatinului. Această biserică, slujită de călugări greci şi sirieni, a fost sediul unei diaconii, adică al unui centru spitalicesc de binefacere pentru oamenii nevoiaşi şi pelerinii săraci. Guvernatorii bizantini care îşi aveau reşedinţa pe Palatin au luat-o sub protecţia lor şi au făcut din ea într-o oarecare măsură biserica naţională a ofiţerilor şi a slujbaşilor greci din Roma. Picturile care îi acoperă pereţii şi pilaştrii datează din secolul al VI-lea până în al IX-lea, după care biserica pare să fi fost distrusă şi părăsită, cu excepţia atriumului care adăposteşte fresce mai recente. Aceste picturi sunt, în bună parte, ca şi mozaicurile din biserica Sfântul Dumitru de la Salonic, *ex-voto*-uri datorate unor donatori diferiţi: printre ei se află papi, ca Martin I (649 – 655), Ioan al VII-lea (705 – 707), Paul I (757 – 767), Adrian I (772 – 795), şi înalţi dregători, cum ar fi primicerul Teodot, «împărţitorul» bisericii Santa Maria Antiqua sub papa Zaharia (741 – 752). Inscripţiile greceşti stau alături de inscripţiile latine. Sfinţii din Răsărit apar în număr mai mare decât cei din Apus. Majoritatea panourilor sunt destul de fragmentare şi multe dintre ele s-au deteriorat de la data descoperirii lor, în 1900. Se întâmplă ca picturi succesive să se suprapună în mai multe straturi, ceea ce oferă desigur preţioase criterii de cronologie relativă, dar contribuie la neclaritatea

fotografiilor. Pe peretele din fund al altarului, la dreapta absidei, sub două straturi de fresce mai recente, dăinuie de pildă, de la sfârşitul secolului al VI-lea, o Fecioară tronind cu Pruncul, îmbrăcată ca o împărătească, după moda răspândită în Italia printre artiştii bizantini; ea era încadrată de doi îngeri. Unul dintre panourile mai bine conservate este acela care o înfăţişează pe Solomoneea înconjurată de cei şapte fii ai săi, Macabeii, *marţirizali* sub seleucidul Antioh al IV-lea Epifanul (175 – 164 î.e.n.) pentru că refuzaseră să mănânce carne de porc. Această operă este datată în general astăzi în jurul anilor ’630 – 650. Factura ei este amplă şi îndrăzneaţă. Într-un spaţiu plin de atmosferă, trupurile şi drapările sunt puternic modelate cu ajutorul unor mari pete de culoare şi al unor frumoase accente luminoase, fără să se recurgă prea mult la desen şi la umbre. Această manieră este cu totul diferită de stilul ascetic care predomina în mozaicurile – contemporane – din biserica Sfântul Dumitru de la Salonic. Ea arată cum tehnica frescei impune redarea volumelor într-un fel cu totul altul decât mozaicul care, prin simplificarea pe care o implică, duce la stilizarea şi la aplatizarea formelor.

Castelseprio Din luna mai 1944 Italia se mândreşte cu un nou şi însemnat ansamblu de fresce bizantine. Ele au fost descoperit e în altarul bisericii Sfânta Maria, odinioară de plan triconc, construită în apropiere de fortăreaţa regilor longobarzi la Castelseprio, în antichitate Sibrium,

ia sud de Varese (*il. 28*). Dispuse în două registre pe zidul absidei sudice şi pe peretele interior al zidului-diafragm care desparte această absidă de naos, ele ilustrează ciclul copilăriei lui Iisus, de la Bunavestire până la fuga Elisavetei şi moartea lui Zaharia. Datarea lor a suscitat multe şi vii controverse: unii eruditi le-au situat în secolul al V-lea, sub regenţa Gallei Placidia, alţii în vremea «renaşterii» de sub împăraţii Macedoneni, în secolul al X-lea. Pentru motive ce ţin de istorie, iconografie şi paleografie, pare preferabil să fie datate în secolul al VII-lea, epocă în care călugării bizantini se străduiau să stârpească erezia ariană în partea locului. Frescele de la Castelseprio vădesc un ansamblu de calităţi care, în starea actuală a documentaţiei de care dispunem, le aşază pe un loc deosebit în istoria picturii bizantine. Nu te poţi sătura să admiri cursivitatea şi siguranţa desenului, eleganţa fizionomiilor, cunoaşterea racursiului, firescul gesturilor, supleţea drapărilor, valoarea expresivă a unor notaţii pitoreşti, măiestria cu care sunt executate fundăturile de arhitecturi cu un aspect încă antic, fluiditatea culorilor. Spiritul clasic al acestor opere s-ar potrivi cu «renaşterea» tinzând să imite formele antichităţii din timpul domniei lui Heraclius (610 – 641), despre care avem unele mărturii în domeniul argintăriei. Caracterele de bucurie nestăpânită şi de spontaneitate întâlnite în această artă par să arate că participă încă din plin la tradiţia culturii din care se hrăneşte, fără

acea rigiditate a formelor perceptibilă în mozaicurile papei Ioan al VII-lea, şi fără efortul sârguincios de imitare al miniaturiştilor din vremea dinastiei Macedonene.

Înrâurirea miniaturilor ce decorau un manuscris al Protoevangheliei lui Iacov pare şi aici evidentă. Scenele se desfăşoară în frizã continuă fără să fie separate în panouri. Potrivit bogatelor amănunte furnizate de scrierea apocrifă, în scena Drumului spre Betleem (*îi. 28*) asinul este minat de un «conducător de catâri» şi pare să înainteze anevoie sub povara «Mântuitorului Lumii» purtat în braţe de Fecioară. În urmă, Iosif vorbeşte însufleţit cu Maria. Poarta în plin cintru a Betleemului, sub care creşte un copac, aminteşte de peisajele arhitecturale ale basoreliefurilor elenistice. În scena Naşterii, moaşa Salomeea îşi ţine cu mâna stângă braţul drept lovit de paralizie pentru că, împinsă de o nelegiuită necredinţă, voise să verifice dacă virginitatea Mariei rămăsese intactă după naştere. Ea întinde braţul ţeapăn spre Pruncul culcat în iesle ca el să o vindece. La dreapta, Vestirea păstorilor capătă aspecte bucolice. Alte cicluri decorau, probabil, absidele nord şi sud.

PICTURA PROFANĂ

Pictura devenise un element atât de fundamental al vieţii bizantinilor, încât împăraţii nu puteau să nu recurgă la ea spre a glorifica înaltele fapte din domnia lor şi spre a proslăvi propria lor maiestate în acelaşi chip în care era

celebrată în biserici slava lui Dumnezeu. Toate aceste opere, care ne-ar fi adus preţioase indicaţii asupra iconografiei şi stilului practicate la curte, au dispărut din nefericire. Numai textele ne-au păstrat amintirea lor.

În edificiul Chalké din Marele Palat, pe care îl reconstruise după incendiul din 532, Iustinian a poruncit să se înfăţişeze în mozaic campaniile victorioase ale armatelor sale în Africa şi în Italia şi întoarcerea triumfală la Constantinopol a lui Belizarie, care conducea cortegiul regilor învinşi şi al carelor purtând prăzile luate până în faţa împăratului şi a Teodorei, înconjuraţi de senatori. Aceştia, ne spune Procopius, «se bucurau de fala stăpânului şi *i se închinau ca unui Dumnezeul*». În 587, un şir de fresce redind viaţa împăratului Mauriciu (582 – 602), din copilărie până la suirea sa pe tron, a fost pictat pe zidurile porticurilor numite Carianos, în palatul Blacherne. În sfârşit, episoade din viaţa lui Heraclius (610 – 641) şi a fiului său Constantin figurau în palatul Sophiae, unde locuise înainte de urcarea sa pe tron. Această pictură istorică a contribuit la menţinerea în Bizanţ a gustului pentru o artă narativă şi pitorească.

3. ICOANELE

Bizantinii denumeau *icoană* orice imagine religioasă, portativă sau fixă, indiferent de tehnica în care fusese executată. După obiceiul modern acest nume este rezervat unor panouri mobile, aproape totdeauna pictate pe lemn (în tehnica

encausticii sau a temperei), mult mai rar cioplite în piatră sau cizelate în metal.

Practica aceasta îşi are obârşia în portretele pictate, adesea şi ele pe lemn, din antichitatea greco-romană. În tehnica picturii pe lemn fuseseră realizate numeroase opere mari ale lui Polignot din Thasos şi unele tablouri păstrate în Pinacoteca Propileelor de pe Acropola din Atena. Suntem îndemnaţi să credem că după acest procedeu a fost executat portretul lui Temistocle, dedicat de către fiul său Partenonului. În gimnaziile greceşti erau expuse portrete pictate ale magistraţilor. Acest gen se dezvoltase şi mai mult la romani, fie că era vorba de portretele oficiale ale împăraţilor şi ale înalţilor dregători civili şi militari, fie de portretele funerare. Acestea din urmă s-au păstrat foarte bine mai ales în regiunea Fayum, din Egiptul de Mijloc, datând din secolul al II-lea până în secolul al IV-lea e.n.

În acest domeniu, ca şi în altele, creştinii au adoptat obiceiurile societăţii în care trăiau. Din Faptele apocrife ale sfântului Ioan, care sunt datate între anii 150 şi 300, pare să reiasă că ei onorau încă din această epocă portretele defuncţilor şi ale apostolilor, cum era însuşi Ioan. Importanţa pe care ei o acordau, la fel ca şi contemporanii lor păgâni, practicilor legate de cultul funerar ne îngăduie să presupunem că de foarte timpuriu ei au venerat imaginile martirilor „În secolul al IV-lea, Constantin a agăţat, pe o coloană de porfir din Forumul noii sale capitale,

portretele pictate pe lemn ale primilor trei episcopi ai cetăţii. Mai târziu au fost zugrăvite efigiile marilor dascăli şi ierarhi ai bisericii greceşti: Ioan Gură de Aur, Vasile, Grigore din Nysa şi Grigore din Nazianz. Numeroase texte, datorate mai ales lui Eusebiu din Cesareea (267 – 340) şi lui Epifan din Cipru (367 – 440), ne arată că, în veacul al IV-lea şi în prima jumătate a celui de-al V-lea, au existat icoane reprezentându-i pe Hristos, pe Fecioară, pe Petru, Pavel şi alţi sfinţi, pe martiri şi, fără îndoială, pe arhanghelul Mihail.

Foarte curând aceste imagini au devenit obiectul unei adevărate adoraţiuni. Li se atribuiau virtuţi binefăcătoare. Teodoret (393? – 457/8?) ne-a păstrat amintirea acelor sirieni statorniciţi la Roma, care, pentru a-şi ocroti prăvăliile şi casele le împodobeau cu imaginile sfântului lor naţional, Simeon Stâlpnicul. Cultul icoanelor s-a dezvoltat încă şi mai mult în a doua jumătate a secolului al VI-lea şi în al VII-lea, atunci când a slăbit evlavia faţă de moaşte. Imaginea religioasă a fost privită ca un mijlocitor eficace pe lângă Dumnezeu. I s-a acordat o valoare profilactică în apărarea oraşelor. După unele istorisiri, care au apărut la sfârşitul secolului al VI-lea, Sfânta Faţă, trimisă de Iisus lui Abgar, rege în Osroene, ar fi salvat Edessa de asediul perşilor din 544, fiind găsită în chip miraculos în acea împrejurare şi apoi aşezată deasupra uneia dintre porţile cetăţii. De asemenea, atunci când, în 622, Heraclius a pornit în cruciadă împotriva lui Chosroe, el a aşezat

chipul Fecioarei deasupra porţilor Constantinopolului, spre a-i asigura protecţia în timpul absenţei sale. Bineînţeles se cerea ajutorul icoanelor şi în anumite împrejurări ale vieţii particulare şi uneori ele erau chiar naşe ale copiilor. Imaginile sfinte şi-au sporii numărul în casele oamenilor, care le luau cu ei şi în călătorii.

Valoarea din ce în ce mai sacră ce li se acorda a făcut să li se atribuie unora dintre ele o origine supranaturală. În a doua jumătate a secolului al VI-lea s-a născut legenda icoanelor *acheiropoiete*, adică «nefăcute de mâna omului». Pe de altă parte, nevoia de a căpăta certitudinea că în icoane se vedeau cu adevărat trăsăturile modelului a dus la presupunerea că primele portrete ale Fecioarei ar fi fost zugrăvite de sfântul Luca.

Credinţele legate de icoane le determinară şi stilul: fidelitate faţă de arhetipuri datorită grijei faţă de asemănarea cu modelul, voinţă de a traduce prin înfăţişarea exterioară viaţa lăuntrică; de aici acel amestec de individualizare şi de stilizare, care decurge din tradiţia portretelor romane atât de vii, dar care tinde prin simplificare să producă un efect de ordin spiritual.

Nu ni s-a păstrat aproape niciuna dintre icoanele primelor veacuri bizantine. Materialul din care erau realizate le făcea vulnerabile, asemenea atâtor alte obiecte portative. Distrugerile operate de iconoclaşti în secolele al VIII-lea şi al IX-lea au dus la dispariţia unui mare număr de icoane. Unele s-au mai păstrat mai ales la mănăstirea

Sinai, aflată la adăpost de furia duşmanilor icoanelor. Episcopul rus Porfirie Uspenski a adus, în secolul al XIX-lea, câteva exemplare la Academia din Kiev. Altele, mai numeroase, au rămas în mănăstire, unde doi arheologi greci, d-l şi d-na Sotiriou, au putut să le studieze şi să le fotografieze în 1938 şi în 1954. De asemenea, în cursul ultimilor ani s-a ajuns la o mai bună cunoaştere a icoanelor bizantine păstrate în bisericile de la Roma, unde au scăpat de mişcarea iconoclastă, condamnată de papi. Multe dintre ele au fost restaurate recent, cu cea mai mare grijă.

În lipsa unor opere datate prin inscripţii şi a unui număr suficient de documente, care să permită o reconstituire a evoluţiei stilistice, sau care să ne ofere termeni de comparaţie, este anevoios să se stabilească o cronologie a vechilor icoane, iar ezitările se întind adesea pe un interval de unul sau chiar două secole. După cât se pare, cele mai vechi icoane care au ajuns până la noi nu pot fi datate înainte de secolul al VI-lea. Determinarea locului unde au fost executate dă naştere la tot atâtea controverse. Se poate admite că anumite icoane din Sinai au fost lucrate de pictori siropalestinieni, fără îndoială adeseori chiar de către călugării din mănăstire; dar cercetătorii s-au gândit şi la Alexandria, întrucât, prin aşezarea sa, Sinaiul putea primi atât importuri din Egipt, cât şi din Palestina. În afară de aceasta, este evident că oraşul Constantinopol a avut propriile sale ateliere de pictori de icoane şi

că aceeaşi situaţie exista şi în păturile greceşti şi orientale de la Roma.

Una dintre cele mai frumoase icoane din Sinai arată o Fecioară tronând şi ţinându-şi Pruncul pe genunchi, între doi sfinţi militari: Teodor Stratilat, cu barbă, la stânga privitorului, şi de cealaltă parte un tânăr imberb, sfântul Dumitru sau sfântul Gheorghe (*il. 29*). În spate, doi îngeri, într-o mişcare de o frumoasă vioiciune, îşi înalţă capetele spre cer, de unde iese mâna lui Dumnezeu şi un fascicul de lumină albă care pogoară pe creştetul Fecioarei. Chipurile celor doi îngeri sunt modelate cu o forţă a tuşei şi cu un simţ al efectelor coloristice care ne amintesc de cele mai bune opere ale picturii antice. Fundalul este ocupat de un zid având deasupra o friză aurită, care se rotunjeşte ca o absidă între doi pilaştri, sub o fâşie subţiratică de cer albastru: este o reminiscenţă a fundalurilor arhitecturale din biserica Sfântului Gheorghe de la Salonic şi din baptisteriul catedralei de la Ravenna. Lăţimea compoziţiei îngăduie presupunerea că s-a transpus pe un panou de lemn o operă de pictură monumentală ce împodobea absida vreunei biserici. Solemnitatea hieratică se împleteşte cu un simţ încă destul de viu al volumului şi conferă acestei icoane o frumuseţe amplă şi severă, demnă de epoca lui Iustinian. Veşmintele au sâni brăzdate de faldurile lineare ce caracterizează mozaicurile din biserica Sfântul Dumitru de la Salonic, din secolul al VII-lea. Dar ceea ce frescele de la

Castelseprio şi acelea din biserica Santa Maria Antiqua ne lasă să întrezărim din pictura cu penelul a lumii bizantine din cursul primei jumătăţi a veacului al VII-lea nu ne împiedică să coborâm icoana din Sinai până la această dată. Atribuirea sa unui atelier anume depinde de ideile apriorice pe care cercetătorii şi le fac despre tendinţele şcolilor regionale. Având în vedere hieratismul ei, domnul Sotiriou a văzut în această icoană o operă siropalestiniană, executată poate chiar la mănăstirea Sinai. Eu sunt de părerea acelora care înclină

— Ca şi dl. Weitzmann – către unul dintre atelierele constantinopolitane, cărora împăraţii le comandau desigur icoanele pe care le dăruiau mănăstirii Sinai.

Un stil comparabil acestuia îl regăsim în icoana sfântului Petru (*il. 30*). Chipul cu obrazul în tonuri trandafirii, părul şi barba tăiate scurt, veşmintele sunt încă tratate cu o vigoare antică. Fundalul este de asemenea alcătuit de un zid care se rotunjeşte într-o absidă. În partea de sus, după maniera anumitor dipticuri consulare (cf. pag. 203), se înşiruie trei medalioane cuprinzând, în mijloc pe Hristos, la dreapta noastră pe Fecioară şi la stânga un tânăr imberb, în care dl. Sotiriou propune să-l recunoaştem pe Moise, sau pe Ioan Evanghelistul. Cunoscători excelenţi au datat această icoană, unii în secolul al VI-lea sau chiar în al V-lea, alţii în jurul anului 700, dată care mi se pare târzie.

(j cu totul altă factură întâlnim în icoana Fecioarei ţinând Pruncul pe braţul drept, pe care o curăţire atentă a scos-o la iveală, în două fragmente, de sub alte straturi de pictură din secolele al XIII-lea, al XIV-lea şi al XIX-lea, în biserica Santa Maria Novella de la Roma (în chip obişnuit numită şi Santa Francesca Romană) (*il. 31*). După o tradiţie consemnată de unele documente din veacul al XVI-lea, ea ar fi fost pictată la Troia de către sfântul Luca. Vigoarea modelajului face loc preciziei geometrice a unui desen larg şi epurat şi gingăşiei coloritului. Figura nu mai este concepută ca un volum cu rotunjimi, ci ca o asamblare de câteva mari suprafeţe net desenate: a se vedea de pildă linia continuă a arcadei stingi şi a nasului. Intre liniile de contur sunt aşternute culori delicate: un trandafiriu uneori aprins, dar cel mai adesea lăptos, umbre verzi arbitrar dispuse în aşa fel încât să scoată în evidenţă relieful nasului şi al bărbiei, sau să sublinieze ochii, fără ca pictorul să se fi sinchisit de unde venea lumina care le genera. Această operă îşi datorează o bună parte din spiritualitatea ei materiei picturale vaporoase. Fruntea este îngustă, creştetul capului teşit, nasul lung şi subţire, gura mică dar cărnoasă, iar ochii se alungesc foarte mult. Aceste deformări conferă chipului aspectul unei opere moderne, care se înrudeşte cu maniera lui Modigliani sau a lui Matisse. Caracterul unic al acestei icoane face din ea o operă tulburătoare. A fost datată între

secolele al V-lea şi al VIII-lea, ba chiar şi în al XI-lea, cu o predominanţă a părerilor pentru al VIl-lea. Unii au atribuit-o Palestinei sau Egiptului; alţii unui atelier roman unde s-ar fi lucrat după modele greceşti sau orientale.

Printre celelalte icoane de stil bizantin păstrate la Roma citǎm: Madona Panteonului, în picioare, ţinând Pruncul pe braţul stâng, desigur o replică a Hodighitriei (= Îndrumătoarea) de la Constantinopol şi care ar fi fost executată atunci când Panteonul a fost prefăcut în biserică, în anul 609; Madona din Santa Maria di Rosario, imitată după Aghiosoritissa de la Constantinopol (Fecioara cu sfântul brâu) care se afla la Santa Maria «de la Tempulo» lângă termele lui Caracalla; Madona «Îndurării» la Santa Maria în Trastevere, îmbrăcată ca împărătească bizantină şi tronind cu Pruncul între doi îngeri, pe când la stânga să îngenunchează ctitorul: foarte probabil papa Ioan al VII-lea, întrucât opera pare să provină dintr-un atelier roman grecizant de la începutul veacului al VIII-lea.

Icoanele populare ale copţilor se recunosc lesne după conturul pătrat al feţelor de sfinţi cu barbă, asemănători cu aceia din frescele de la Bauil şi de la Sakkara (*il. 32*). Stilizarea transformă un portret individual într-o icoană valabilă pentru veşnicie.

Obiceiul practicat în vremurile păgânismului de a picta portrete de împăraţi în bust şi de a face din ele obiectele unui cult s-a menţinut în cursul

primelor veacuri bizantine. S-au executat adevărate icoane imperiale, cărora oamenii le aduceau omagii de tip religios. Se întâmpla ca ele să fie purtate în procesiuni, cu prilejul marilor sărbători ale bisericii.

4. MINIATURILE

Spre deosebire de Occident, în Bizanţ copierea şi ilustrarea manuscriselor nu a fost ocupaţia exclusivă a călugărilor. Acele *scriptorii*, în care lucrau laici, erau anexate bibliotecilor particulare mai însemnate. Genul acesta de activitate era privit ca un exerciţiu intelectual plăcut şi folositor. Unii împăraţi au fost atraşi şi s-au îndeletnicit cu ea, astfel Teodosie al II-lea (408 – 450) a primit porecla de «caligraful».

Problemele legate de localizare şi de cronologie sunt la fel de spinoase ca şi în privinţa icoanelor. La lipsa unor documente datate cu certitudine şi putând fi atribuite unui atelier anume se adaugă faptul că adesea e anevoios să se deosebească într-o miniatură ceea ce este o imitare a unor modele mai vechi de inovaţia pictorului. Astfel încât este de dorit ca rezultatele unei analize atente a stilului picturilor să se îmbine întotdeauna şi cu indicaţiile furnizate de criteriile paleograf ioc.

Copierea şi ilustrarea manuscriselor unor autori profani a fost continuată. R. Bianchi Baiul inelli atribuie unui atelier de la Constantinopol, activ sub

MANUSCRISE PROFANE

Iliada din Biblioteca Ambrosiana domnia lui Anastasie (491 – 518), manuscrisul Iliadei păstrat la Biblioteca Ambrosiana de la Milano. Alţi savanţi s-au gândit la Alexandria sau la Antiohia, dar capitala Imperiului pare să fi fost în acea vreme centrul intelectual cel mai favorabil executării unui asemenea manuscris. Miniaturistul a fost un compilator iscusit în copierea manuscriselor realizate la date diferite pe care le luase drept model şi dintre care cele mai vechi puteau să fi fost realizate chiar în primul secol dinaintea erei noastre.

Tratatul lui Dioscoride de la Viena

Dar, dacă era foarte priceput să-şi însuşească maniera înaintaşilor să-i, ilustratorul Iliadei din Biblioteca Ambrosiana s-a dovedit. Însă mult mai puţin inspirat în invenţia personală. Din cele cincizeci şi opt de miniaturi ce ni s-au păstrat, doar opt par a fi în întregime creaţia sa personală. Ele dovedesc o oarecare stângăcie. Compoziţiile se desfăşoară destul de confuz pe înălţime. Gesturile se repetă monoton. Capetele rotunde şi mici ale personajelor ne amintesc de acelea întâlnite pe fildeşiirilo contemporane. Lipsa de volum a trupurilor şi absenţa adâncimii în sugerarea spaţiului corespund evoluţiei generale a artei din această epocă, dar nu se potrivesc deloc subiectelor înfăţişate şi creează contraste supărătoare faţă de celelalte miniaturi. Principala incintare provine din culorile vii, cu tonuri roşii, verzi şi albastre de o destul de frumoasă calitate.

Desigur la Constantinopol a fost executată, prin anul 512, copia – aflată astăzi în Biblioteca naţională de la Viena – a tratatului de farmacopee alcătuit în secolul I e.n. de către Dioscoride, medic grec originar din Anazarba, în Cicilia. Acest manuscris era destinat principesei bizantine Iuliana Anieia, strănepoată a Gallei Placidia şi soţia lui Areobindus. Portretele autorului stând de vorbă cu *Heuresis* (Darul de a descoperi) şi cu *Epinoia* (Atenţia), grupurile de medici, reprezentările plantelor sunt fidel imitate după unele exemplare mai vechi ale tratatului, care aparţin purei tradiţii elenist ico-romane. Folosirea aurului dovedeşte totuşi o inovaţie bizantină.

Doar miniatura – ale cărei culori sunt foarte deteriorate – înfăţişând-o pe Iuliana Anicia poate fi socotită drept o creaţie a pictorului de la începutul secolului al VI-lea (*il. 35*). Principesa, înveşmântată în bogatul costum vărgat cu aur, aşa cum se cuvenea rangului său, este aşezată frontal într-o atitudine solemnă, după imaginea ceremoniilor aulice. Ea este înconjurată de alegoriile Inteligenţei, la stânga să şi a Mărinimiei, la dreapta. Aceasta ţine în poala veşmântului bani de aur şi Iuliana Anicia îi împrăştie pe cartea pe care i-o întinde un mic geniu numit «pasiunea celei căreia îi place să construiască»: ea imită astfel gesturile de dărnicie făcute de consuli când îşi preluau funcţia.

Ansamblul compoziţiei aminteşte şi dipticurile consulare de fildeş (cf. p. 203 şi *îi.* 57),

ca şi de imaginile Fecioarei încadrată de îngeri, de pildă pe o icoană din Sinai. La picioarele principesei se prosternează o femeie, «Recunoştinţa artelor», care îi sărută condurul drept. În compartimentele din colţuri, nişte scene de gen, în tonuri cenuşii «grisaille», tratate cu o libertate elenică, evocă generozitatea principesei care construise, sau restaurase, mai multe biserici la Constantinopol: genii înaripate, comparabile cu acelea de la Pompei, se îndeletnicesc cu lucrări de construcţie şi de pictură.

Gratia gingaşă care însufleţeşte scenele de gen din compartimentele miniaturii principesei Iuliana Anicia se regăseşte în ilustrarea unor manuscrise ale Vechiului Testament: aşa este Geneza (Facerea) de la Viena. S-a făcut o apropiere între miniaturile sale şi acelea din

MANUSCRISE RELIGIOASE

Geneza de la Viena Iliada de la Biblioteca Ambrosiana în temeiul caracterului lor comun de voioşie naivă. «După cât se pare, scria Ch. Diehl (*Manuel de l'art byzantin*, I, p. 248,), primii artişti care au ilustrat Biblia ar fi conceput această ilustrare absolut la fel ca aceea a poemelor epice.» Cele două cicluri au fost elaborate, într-adevăr, în acelaşi timp, în decursul primelor veacuri ale erei noastre.

Mai mulţi savanţi atribuie Geneza de la Viena unui atelier din Antiohia, unde se presupune că ar fi dăinuit neştirbite tradiţiile naturalismului elenistic şi ale expresionismului a căror pecete o

poartă miniaturile ei. Însă alţi eruditi o atribuie unui *scriptorium* de la Constantinopol, din pricina caracterului său somptuos: ea a fost scrisă cu litere de aur şi de argint pe un fond de purpură, după o practică folosită încă de pe la sfârşitul secolului al III-lea şi începutul celui de-al IV-lea pentru manuscrisele profane şi religioase (cf. p. 43). Nu ştim dacă această purpură este un omagiu adus împăratului, pentru care s-ar putea să fi fost executat manuscrisul, sau Atotputerniciei lui Dumnezeu, stăpânul deplin al Lumii. În orice caz, folosirea purpurei răspunde unei dorinţe de lux şi poate fi inspirată de intenţia de a obţine, pentru fondul din care ies în evidenţă ilustraţiile, efecte de intensitate şi de căldură comparabile cu cele date de fondul de aur al mozaicurilor, în ce priveşte data, realizarea Genezei este aşezată în general în secolul al VI-lea şi chiar în anii de după 550, din cauza lipsei de redare a spaţiului. Dar libertatea figurilor îngăduie să se presupună că modelul utilizat putea să aparţină secolului al IV-lea.

Scenele din viaţa de la ţară ocupă aici un loc important. Ele sunt vii, pitoreşti, lipsite de orice solemnitate, şi sentimentul religios nu se traduce prin nicio trăsătură deosebită. Numeroase elemente au fost împrumutate e în arta antică: cetăţi încinse de ziduri cu turnuri, alegorii, nimfe.

Acest stil eliptic, cu figuri minuscule, desenate cu nerv, dar al căror modeleu este destul de lipsit de vigoare, este foarte vizibil în miniatura

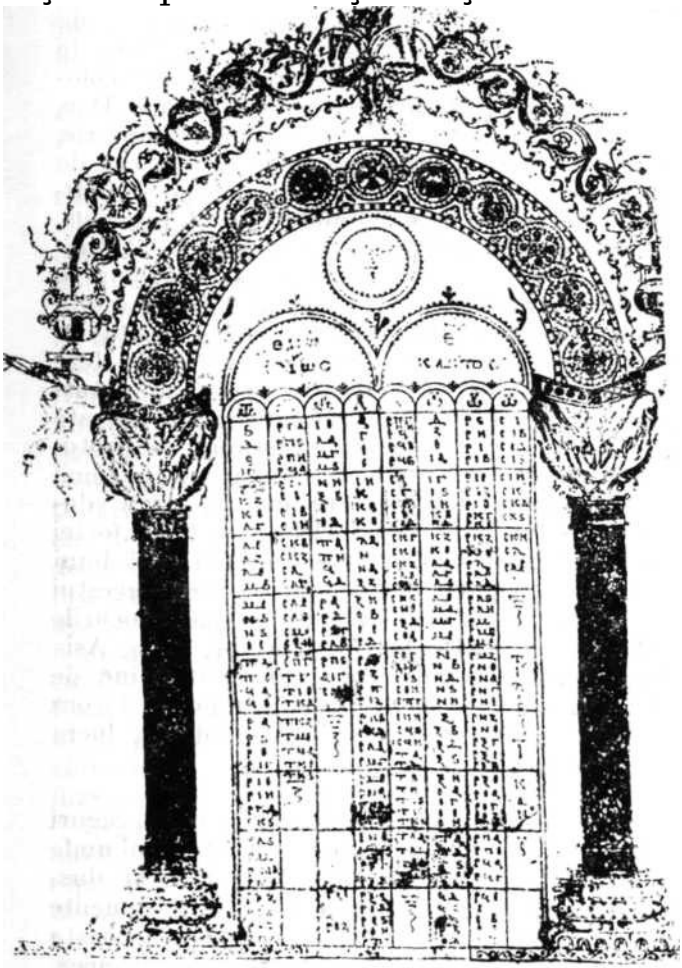
al cărui subiect este întâlnirea dintre Rebeca şi Eliezer, sluga lui Avraam, pe care stăpânul îl trimisese să caute o soţie pentru fiul său, Isaac (*il. 33*).

În acest manuscris există o miniatură care ocupă un loc deosebit: Potopul (*îi. 34*). Reprezentarea oamenilor care se zbat zadarnic în valuri împrejurul arcei este de o asemenea amploare şi de o atât de puternică intensitate dramatică, încât pare să fie transpunerea unei picturi mari din secolul al III-lea, poate o frescă dintr-o sinagogă, cura ar fi aceea de la Dura.

Geneza Cotton Am fi fost în posesia unui admirabil exemplar ilustrat al Genezei dacă manuscrisul care făcea parte din colecţia Lordului Cotton n-ar fi fost aproape complet distrus, în 1731, în incendiul de la British Museum, unde se afla. El cuprindea două sute cincizeci de miniaturi şi s-a calculat că în starea originară ar fi trebuit să numere aproape trei sute treizeci: doar douăzeci şi două au mai rămas în stare fragmentară.

Acest manuscris s-ar putea să fi fost pictat la Alexandria, pe la sfârşitul secolului al V-lea sau în cursul celui de-al VI-lea. Într-adevăr, mai multe trăsături par a dovedi influenţa exercitată de arta coptă asupra miniaturiştilor care au lucrat după modele aparţinând tradiţiei elenisticoromane. Amintim mai ales sprâncenele groase şi părul negru şi des care încadrează partea de sus a chipurilor cărnoase, atât de deosebite de fizionomiile pline de viaţă ale Genezei de la Viena.

Chiar dacă acest manuscris a fost ilustrat la o dată anterioară Genezei de la Viena, faţă de modelele din secolul al IV-lea din care aceasta se inspirase, el reprezintă o etapă pe calea care, de la graţia delicată a elenismului, se îndreaptă spre abstractizarea şi spre austeritatea mai potrivite exigenţelor spiritualităţii creştine.



Tabol de concordantă din Evanghelia de la

Rossano.

Evanghelia de la Rossano

Stilul acesta, mai grav şi mai solemn, îi întâlnim în ilustrarea Evangheliilor, care a început la o dată mai recentă decât aceea a Vechiului Testament, într-o epocă în care creştinismul îşi căpătase caracterul de religie imperială.

Evanghelia păstrată în tezaurul catedralei de la Rossano (în Calabria) este scrisă cu litere de argint şi de aur şi pictată pe un pergament colorat cu purpură, ca şi Geneza de la Viena. Dar, spre deosebire de acest din urmă manuscris, dorinţa de a învălui scenele într-o atmosferă de măreţie supranaturală a dus la eliminarea indicaţiilor de peisaj şi a detaliilor inutil pitoreşti. Chipurile capătă o expresie severă şi dură. Miniaturistul a ştiut să dea micilor sale tablouri o dimensiune monumentală, perceptibilă mai ales în cele două miniaturi reprezentând judecata lui Pilat (*il. 38*). Semicercul care se rotunjeşte deasupra scenei pare să indice că aceste miniaturi se inspiră din operele marii picturi murale aşezate în lunete sau în abside. S-a presupus că prototipurile ar fi împodobit pereţii marii bazilicii zidite pe la anul 450 de către împărăteasa Evdochia, soţia lui Teodosie al II-lea, pe locul fostei case a lui Pilat de la Ierusalim. Cei mai buni specialişti au păreri diferite asupra originii acestui manuscris, care a fost situat în toate locurile posibile din Orientul bizantin: Egipt, Siria, Asia Mică, Constantinopol. Dacă iconografia ţine de Palestina, execuţia

somptuoasă s-ar putea datora însă unui atelier de la Constantinopol care lucra pentru curte.

Evanghelia de la Sinope

Savanţii nu sunt mai siguri nici în ce priveşte locul unde ar fi fost copiată şi ilustrată Evanghelia după Matei, ale cărei fragmente au fost cumpărate în 1899 la Sinope, pe coasta de nord a Anatoliei, de către un ofiţer francez, căpitanul Jean de La Taille, şi revândute în anul următor Bibliotecii naţionale din Paris. Ea a fost scrisă cu litere de aur pe un pergament colorat cu purpură. Vioiciunea desenului şi statura minusculă a personajelor (*il. 37*) se aseamănă cu maniera Genezei de la Viena. Dar caracterul dramatic al reprezentărilor şi severitatea fizionomiilor amintesc mai mult de Evanghelierul de la Rossano. Factura este totuşi mai puţin îngri Posedăm unele mărturii despre stilul practicat în Siria în secolul al VI-lea datorită miniaturilor celor paisprezece file preliminare ale Evangheliei în limba siriană, copiată în anul 586, sub supravegherea călugărului Rabula, de mai mulţi scribi, în Mănăstirea Zagba (situată de mai mulţi autori în Mesopotamia de nord, în apropiere de graniţa Imperiului, dar pe care abatele J. Lerov o aşază în regiunea dintre Antiohia şi Alep). În aceste miniaturi dăinuie un simţ al volumului, perceptibil în corporalitatea figurilor şi în redarea spaţiului cu ajutorul procedeului perspectivei aeriene, care estompează tonurile obiectelor mai îndepărtate. Unele dintre ele degajă un mare

calm. Dar majoritatea se deosebesc printr-o gesticulaţie destul de vie şi prin gustul faţă de expresia dramatică. De asemenea se percep numeroase accente ale unui realism popular plin de savoare. Coloritul este de o remarcabilă fluiditate. Factura, foarte picturală, izbuteşte – datorită unei judicioase folosiri a culorilor – să limpezească şi să învioreze compoziţii pe care abundenţa personajelor le-ar fi putut face confuze.

jitu şi miniaturistul nu a dat personajelor sale acelaşi aer de nobilă demnitate.

Evanghelia lui Rabula

Pogorârea Sfântului Duh şi înălţarea, care se numără printre cele mai izbutite piese, au fost reproduse de nenumărate ori. Merită de asemenea să ne oprim la Răstignire (*îi. 36*), a cărei iconografie este destul de dezvoltată. Hristos poartă, după moda siriană, o tunică lungă, *colobium*, de culoare purpurie, cu *clavi* de aur; ţinând ochii deschişi şi capul drept, el biruie moartea. În registrul inferior au fost pictate două scene care accentuează caracterul triumfal: mironosiţele în faţa mormânt ului gol şi Hristos care li se arată, înveşmântat în tunica albă cu *clavi* de aur a învierii.

În chenarele cu arcade ale tabelelor de concordanţă, motivele geometrice şi florale se asociază

Sub influenţa bizantină, arta miniaturii a dobândit o mare dezvoltare în Armenia, cu începere din secolul al V-lea. După mărturiile unor

texte, aici s-au ilustrat pergamente colorate cu purpură, scrise cu litere de aur şi de argint. Pentru armenii cucernici cartea ocupa un loc asemănător cu al icoanelor în Grecia, în campaniile lor militare, armenii luau cu ei un manuscris al Evangheliei.

cu păsările, cu acel gust foarte viu al decoraţiei prin care arta Bizanţului a vestit arta Islamului.

Miniaturi din Armenia

Se poate stabili o corelaţie între arta armeană din secolul al VI-lea şi cele patru miniaturi legate la sfârşitul Evangheliarului de la Etşmiadzin, care a fost realizat în 989. Ele reprezintă Vestirea lui Zaharia, Bunavestire a Fecioarei, închinarea magilor (*îi. 39*) şi Botezul. Cu o asprime populară şi o mare vigoare de expresie, miniaturistul a adaptat modele care, dacă judecăm după caracterul încă monumental al acestor miniaturi, aparţineau probabil picturii murale: de altfel ele au putut fi comparate, în ce priveşte stilul, cu frescele din prima jumătate a secolului al VII-lea care împodobesc biserica armeană din Lembat. Dar coloritul cam tern şi împăstat pare să denote de asemenea şi influenţa icoanelor executate în tehnica encausticii.

5. SCULPTURA

Bizanţul prelungea prea mult în timp obiceiurile practicate la Roma pentru ca să nu fi conferit sculpturii un loc destul de însemnat. Rezultatele săpăturilor au confirmat ceea ce am fi

aflat din texte, dacă li s-ar fi acordat mai multă atenţie. Fără îndoială este adevărat că, prin numărul şi calitatea operelor, sculptura bizantină nu a reprezentat decât o rămăşiţă firavă a trecutului faţă de pictura menită să devină expresia estetică majoră a noii civilizaţii. Dar regresul plasticii în raport cu artele culorii începuse încă din veacul al IX-lea î.e.n. Procesul s-a agravat la romani, care au substituit nudului atletic cuirasa ostaşului sau toga magistratului. Executarea unor replici după originale greceşti, care se bucurase de o atât de mare favoare sub Augustus şi sub Hadrian, a fost cu totul părăsită în secolul al III-lea, în urma prefacerilor radicale intervenite în spiritul şi în sensibilitatea oamenilor din acea vreme. Practica sculpturii s-a menţinut totuşi în trei genuri, care răspundeau unor necesităţi fundamentale ale vieţii sociale a romanilor: arta imperială, portretele şi sarcofagele. Acestor genuri Bizanţul le-a rămas credincios în primele veacuri ale existenţei sale.

Insula Proconez, la sud-vest de Constantinopol, furniza o frumoasă marmură albă, care fusese foarte apreciată încă din epoca elenistică pentru sarcofagele de la Alexandria. Atelierele sale căpătară un nou avânt în epoca bizantină, lucrând pentru capitala aflată în vecinătate. Alte ateliere se deschiseră chiar la Constantinopol. Multe rămaseră active în marile oraşe din Asia Mică, Grecia, Siria şi Egipt, unde fuseseră înfloritoare în vremea păgânismului.

Pentru ca cea de-a doua Romă să capete într-adevăr aspectul unei capitale şi să o depăşească pe prima, Constantin a adus aici sute de statui pe care le luase din marile sanctuare păgâne şi pe care le-a aşezat în toate locurile importante: Marele Palat imperial, hipodromul, termele, pieţe publice şi străzi. Urmaşii săi au continuat să îmbogăţească oraşul cu prăzile luate din templele antice. În 663, împăratul Constantin al II-lea a adus de la Roma la Constantinopol un număr însemnat de statui de bronz. Printre sculpturile celebre care puteau fi văzute la Constantinopol se aflau: Athena Promachos şi Zeus Olimpianul de Fidias, Athena din Lindos, o Afrodită de Praxitele şi Cronos de Lisip. Aceste opere, distruse în mare parte abia de către Cruciaţi în 1204, nu se poate să nu-i fi influenţat pe artiştii care lucrau în Constantinopol. Descrierile şi epigramele ce le-au fost consacrate de nenumăraţi autori bizantini dovedesc că ele suscitau mereu interesul publicului.

Statuia continuă să fie unul dintre cele mai bune mijloace pentru a-i cinsti pe împăraţi, pe membrii familiei lor, pe marile personaje ale statului şi ale cetăţilor, şi chiar pe conducătorii de care de curse, acest o vedete ale epocii. Au existat statui de împăraţi, de împărătese, de oameni din anturajul lor, nu numai la Constantinopol în incinta Marelui Palat, în pieţele publice, în hipodrom şi în clădirile oficiale, ci şi în oraşele de provincie. Cu fiecare nouă domnie, cel puţin până

în veacul al VIII-lea, s-au ridicat asemenea efigii şi inaugurarea lor era un prilej de sărbătoare. La sfârşitul secolului

Statuile imperiale al VI-lea se mai păstra obiceiul antic de a trimite în provincii busturi ale împăraţilor. Aceste imagini sculptate rămăseseră obiectul unui cult, lipsit însă de celebrarea unor sacrificii de la care creştinii se abţinuseră în vremea păgânismului. În ciuda acestei concesii, unii mari teologi ai bisericii s-au ridicat împotriva persistenţei practicilor învecinate cu idolatria. Materialul folosit pentru efigiile imperiale era bronzul sau piatra, uneori argintul sau aurul. Majoritatea acestor statui au dispărut şi nu le mai cunoaştem decât din texte. Multe erau înălţate în vârful unor coloane înalte, după obiceiul roman, în piaţa Augusteonului de la Constantinopol se vedeau în vârful unor coloane statuile lui Constantin, a mamei sale Elena, a lui Teodosie, a împărătesei Eudoxia, soţia lui Arcadius, şi a împăratului Leon (457 – 474). Un desen dintr-un manuscris de la Budapesta, realizat de un călător din veacul al XV-lea, ne-a păstrat amintirea unei statui ecvestre a lui Iustinian sau Teodosie. În ceea ce priveşte provinciile ştim, de pildă, că piaţa centrală din Iustiniana Prima era împodobită cu o statuie gigantică a lui Iustinian. După mărturia unei inscripţii, o statuie în onoarea lui Constant al II-lea (641 – 668) a fost ridicată pe la 662 în agora din Corint.

Portretele imperiale care au ajuns până la noi

pun adesea dificile probleme de identificare. Într-adevăr, sub influenţa acelui gust, ancestral la greci, pentru construcţia plastică armonioasă care a inspirat, în epoca imperială, multe portrete sculptate în Orientul elenic, bizantinii, spre deosebire de romani, au renunţat la redarea în amănunţime a trăsăturilor caracteristieo unei fizionomii şi au preferat expresia generală idealizată. La aceasta s-a adăugat acel aer de tensiune spirituală care marchează multe portrete din ultimele decenii ale celui de-al II-lea secol şi din secolul al III-lea. De aici au rezultat figuri cu modelaj simplu, care emană adesea o profundă viaţă lăuntrică.

Contractul între dragostea pentru forţă, uneori chiar brutală, din Occidentul latin, şi tendinţele de idealizare din Orientul elenic se accentuează, încă de la începutul Imperiului bizantin, bunăoară în opoziţia dintre capul gigantic al lui Constantin, găsit la Roma în bazilica terminată de către acest împărat (Volbách, *Frühehristliche Kunst*, pl. 16 – 17) şi capul de bronz, odinioară aurit, al aceluiaşi suveran, care a fost descoperit la Naissus (Nis), oraşul său natal (*îi. 40*). Principii de artă analoage au inspirat statuia unui împărat dezgropată în termele de la Aphrodisia, în Carla, şi identificată, după o inscripţie găsită în apropiere, cu Valentinian al II-lea (375 – 392) (Volbách, op. cit. *y* pl. 50 – 51). În ciuda unei anumite durităţi în cutele drapării, capul, prin aerul său de nobilă frumuseţe şi de

gingăşie tinerească, precum şi prin anumite trăsături ale fizionomiei, cum ar fi nasul alungit şi ochii cu privirea pierdută, denotă imitarea stilului practicat la Constantinopol sub Teodosie I (379 – 395): opera, executată din marmură locală, a fost dăltuită fără îndoială după un model venit din capitală, într-unul din vestitele ateliere de la Aphrodisia, care, din primul secol al erei noastre şi până în mijlocul celui de-al V-lea, s-au numărat printre cele mai înfloritoare din lumea mediteraneană.

Acest gust, de natură clasică, resimţit la Constantinopol pentru seninătatea expresiei şi pentru simplificarea volumelor, se regăseşte, tradus cu mai multă măiestrie, în portretele lui Arcadius (395 – 408), păstrate la Istanbul (*il. 41*) şi la Berlin. Având un modelaj plin de subtilă sensibilitate, ele farmecă prin aerul lor de tinereţe delicată şi de bunătate binevoitoare. Folosirea marmurii de Pentelic lasă să se creadă că autorul lor nutrea o adâncă admiraţie faţă de sculpturile antice şi voia să rivalizeze cu ele: pe bună dreptate s-a putut vorbi despre o artă neoatică.

Sub forme de asemenea idealizate, o cu totul diferită impresie de vigoare se manifestă în statuia gigantică de bronz, înaltă de 5, 10 m, care, adusă din Răsărit de către veneţieni după cucerirea Constantinopolului în 1204, a eşuat pe plaja de la Barletta în urma unui naufragiu (braţele şi picioarele care au fost topite în 1309 pentru turnarea unor clopote au fost refăcute la sfârşitul

secolului al XV-lea). Este imaginea unui împărat care era un ostaş aspru, purtând scutul şi hlamida. Există ceva epic în această operă, care este un portret şi totodată o evocare a măreţiei imperiale, la fel cum în Atena clasică bustul lui Pericle, de Cresilas, înfăţişase însuşi tipul strategului desăvârşit. După ce i s-au atribuit colosului de la Barletta numele aproape tuturor împăraţilor bizantini, de la Valentinian I (364 – 375) până la Heraclius (610 – 641), în general astăzi opiniile înclină să vadă în el pe Marcian (450 – 457). Această statuie corespunde perfect imaginii pe care ne-o putem face despre acest general energic şi cucernic, care a devenit împărat însurându-se cu preacucernica Pulheria, sora lui Teodosie al II-lea.

O mare forţă de abstractizare a volumelor conferă de asemenea un aer de gândire concentrată capetelor unor împărătesc, de exemplu capetelor din Palatul Conservatorilor, din Muzeul Lateran şi din Muzeul Luvrii, care o reprezintă pe Ariadna, fiica lui Leon 1 (457 – 474), şi soţie, mai întâi, a lui Zenon (474 – 491) apoi a lui Anastasie (491 – 518) (*il. 42*). La o primă privire aceste portrete vădesc o înrudire destul de apropiată cu capul de bronz descoperit în 1958 la Balainae, în Iugoslavia. Forma mai dezvoltată a diademei, care ia locul unui simplu şirag de perle, a îngăduit să se vadă în această operă o piesă aparţinând unei date mai recente. După cât se pare este vorba despre un portret al Eufemiei,

soţia împăratului Iustin 1 (518 – 527), unchiul lui Iustinian. Caracterul de idealizare mai pronunţat al acestui cap corespunde din plin reîmprospătării influenţelor clasicizante în arta bizantină de prin anii 520. O intensă spiritualitate emană portretul, mai individualizat şi mai expresiv, din Castello Sforzesco de la Milano: acel aer de pasiune reţinută se potriveşte atât evlavioasei Pulheria, cât şi imperioasei Teodora, dar mai ales studiul pieptă-Aceeaşi idealizare, generatoare de viaţă lăuntrică, se întâlneşte în portretele unor notabili, aşa cum o arată frumosul cap de bărbat provenind din Tortosa (în Siria), aflat în Muzeul Luvru, care datează din a doua jumătate a secolului al IV-lea, sau din primul pătrar al celui de-al V-lea (*îi. 43*). Atelierele din Asia Mică

— Cele de la Efes şi de la Aphrodisia – au dat expresiei vieţii spirituale accente de o intensitate adesea patetică (*îi. 44*). Pe chipurile autoritare ale acestor magistraţi, cu trăsături adânc săpate, se reflectă melancolia, tristeţea şi neliniştea unei epoci de conflicte şi de tensiuni. Ciudatul cap găsit lângă Kosiakgrad, în apropiere de Obsor (pe ţărmul Mării Negre, astăzi în Bulgaria) arată cu câtă asprime viguroasă un meşter mai puţin iscusit putea traduce aceste simţăminte.

naturii ne permite să ne pronunţăm în favoarea acestei din urmă identificări.

Statuile unor notabili

Statui de porfir Preţuirea care se acorda purpurei, ca însemn al maiestăţii imperiale, i-a

îndemnat pe artişti să sculpteze în porfir (roşu) egiptean efigiile împăraţilor, cel puţin până către mijlocul secolului al V-lea, epocă după care disputa monofizită a adus după sine o slăbire a raporturilor dintre Egipt şi capitala Imperiului. Duritatea materialului folosit impunea un stil aparte, cu planuri mari şi mase largi, al căror efect de duritate era atenuat prin incizia unor detalii în suprafaţă. Cel mai vechi grup executat în această tehnică este poate acela al tetrarhilor, încastrat în colţul sud-vest al bazilicii San Marco din Veneţia, unde a fost adus în secolul al XIII-lea. După părerea generală el i-ar înfăţişa pe Augustul Diocleţian şi Augustul Maximian îmbrăţişându-şi fiecare Cezarul: Galeriu şi Constanţiu Chlorus. Dar s-a presupus de asemenea că i-ar reprezenta pe Galeriu, Licinius, Maximin şi Constantin (în 308 – 309). În muzeele din Ravenna, Berlin, Torino şi Viena mai există statuile izolate ale unor împăraţi purtând hlamida peste tunica cu mâneci lungi şi pregătindu-se să-şi scoată sabia din teacă. Cea de la Ravenna fusese probabil ridicată de Ilonorius în cinstea tatălui său, Teodosie. Şovăim să credem, aşa cum fac unii savanţi, că tehnica cioplirii porfirului ar fi fost reluată, după veacuri de întrerupere, pentru a se realiza capul numit «Carmagnola», care se află azi pe pilastrul din unghiul balustradei bazilicii San Marco, spre Piazzetta: R. Delbrück a propus să se vadă în el un portret al lui Iustinian al II-lea Rhinotmetul, portret care ar fi fost sculptat în a doua domnie a

acestui împărat (705 – 711), după ce suferise mutilarea care i-a adus porecla şi a cărei amintire s-ar păstra în extremitatea nasului strivit al capului de la Veneţia. Dar această particularitate pare să se datoreze mai degrabă unui accident pe care l-ar fi suferit sculptura. Iar părerile înclină să recunoască mai degrabă un cap al lui Leon I (457 – 474) sau, cel mai târziu, al lui Iustinian.

Coloane onorifice

Lrmind pilda înaintaşilor lor romani, mai mulţi împăraţi de la Constantinopol, începând cu întemeietorul Romei Noi, au pus să se ridice coloane onorifice care, de cele mai multe ori, purtau statuia lor sau cea a membrilor familiei lor. Îndrăgind puternic obiceiurile Răsăritului, Constantin adoptase porfirul pentru propria sa coloană şi pentru cea a mamei sale, sfânta Elena. Dar, odată cu recrudescenţa admiraţiei faţă de marile opere ale trecutului, care se manifestă sub domnia lui Teodosie I (379 – 395), acest împărat a pus să se împodobească cu reliefuri în spirală coloana pe care a înălţat-o în 38 (5 în noul forum, a cărui construcţie o începuse la Constantinopol luând ca model pe acela care fusese ridicat la Roma de către Traian, ca şi el de origine spaniolă. După exemplul coloanei lui Traian, aceea a lui Teodosie I era prevăzută cu o scară interioară urcând până la vârf şi decorată cu reliefuri care ilustrau campaniile împăratului. Ea a fost dărâmată de sultanul Baiazid al II-lea la începutul secolului al XVI-lea. O cunoaştem doar din câteva

fragmente care s-au mai păstrat şi poate datorită unui mare desen de la Luvru, executat la sfârşitul secolului al XVI-lea de un manierist italian după un original de Gentile Bellini. Friza sculptată înfăţişa campaniile lui Teodosie I împotriva goţilor. Dar, printr-o prefacere semnificativă a concepţiei noi despre slava imperială, partea consacrată bătăliilor a fost micşorată aici spre a face loc scenelor celebrării triumfului. Voinţa de a glorifica măreţia imperială se simte şi mai mult în reliefurile coloanei pe care Arcadius (395 – 408) a ridicat-o în 402 în forumul său. Scenele înfăţişate nu ne sunt cunoscute decât datorită fragmentelor care au mai rămas din partea de jos a coloanei şi, mai cu seamă, datorită mai multor desene din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. Ele ilustrau cu multă intensitate urmărirea de către armata imperială a cetelor căpeteniei goţilor, Găinas, şi înfrângerea lor. Spre deosebire de Traian sau de Marc-Aureliu, Arcadius nu mai lua parte la lupte. El apărea de trei ori în faţa soldaţilor să-i, aşezat în chip solemn sub un baldachin sau dinaintea palatului său. Această iconografie triumfală se regăsea pe trei dintre feţele soclului care suporta coloana. Sub o cruce înscrisă într-o coroană sau într-o tăbliţă dreptunghiulară purtată de două figuri înaripate (victorii sau îngeri), Arcadius şi fratele său, Honorius, stând în picioare, încadraţi de dregătorii de la curte şi de soldaţii gărzii, primeau omagiul cetăţilor Imperiului şi al învinşilor. Deasupra sau dedesubt se desfăşura o

friză cu trofee. Au fost aplicate aici două însemnate principii de compoziţie: pe de o parte, frontalitatea, pentru figurile împăraţilor, dregătorilor şi soldaţilor, în aşa fel încât să dea impresia de majestate prin contrast cu reprezentarea din profil a personificării cetăţilor sau a învinşilor: pe de altă parte, suprapunerea în registre ia locul concepţiei unitare despre spaţiu, predominantă la greci şi la romani.

Soclul obeliscului lui Teodosie

Acestea sunt două reguli fundamentale după care este concepută şi decoraţia soclului pe care Teodosie a dispus să fie executat pentru obeliscul lui Tutmes al III-lea, pe care l-a aşezat în 390 pe *spina* hipodromului de la Constantinopol (*îi. 45*). Înconjurat de fiii săi, Arcadius şi Honorius, pe atunci în vârstă de treisprezece şi respectiv şase ani, şi uneori de co-împăratul din Apus, Valentinian al II-lea (375 – 392), Teodosie este înfăţişat asistând la jocurile de circ, încununând învingătorul sau primind omagiul popoarelor învinse. Cea mai strictă frontalitate ordonează figurile, nu numai ale împăratului şi celor din jurul său, ci şi acelea ale spectatorilor la jocurile de circ, chiar şi ale balerinelor care, evoluând între două orgi, introduc o uşoară notă de graţie fermecătoare în aceste scene austere. Numai barbarii învinşi sunt înfăţişaţi din profil, în semn de umilinţă. Această frontalitate vine nu din Răsărit, ci din arta imperială romană, care o împrumutase şi ea de la arta populară din Italia,

unde fusese practicată fără întrerupere începând din epoca republicană. Sub Constantin ea a pătruns în arta oficială, ca urmare a preponderenţei căpătate în Imperiu de către păturile de soldaţi şi de colonişti, la al căror gust ea răspundea de veacuri. O găsim aplicată cu rigoare în scene ca *adlocutio* şi *liberalitas* care împodobesc arcul pe care Constantin l-a ridicat la Roma în 315. De aici ea a trecut la Constantinopol. Menţinerea ei, sub Teodosie, în monumentele oficiale care coexistau cu operele inspirate dintr-un ideal aristocratic de frumuseţe clasicizantă, arată complexitatea factorilor aflaţi la originea artei bizantine. De altfel, în partea de jos a soclului obeliscului lui Teodosie, jocurile de circ – curse de cai şi de cvadrige – şi operaţiile de ridicare a obeliscului sunt tratate cu o libertate şi un simţ al pitorescului, care ne confirmă că anumite subiecte impun stilul ce li se potriveşte.

Monumentele vizitiului Porphyrios

O preocupare de glorificare, comparabilă cu aceea dovedită de monumentele imperiale, însufleţea scenele sculptate pe piedestalurile de marmură ale statuilor de bronz, astăzi dispărute, care fuseseră ridicate, după mărturia unor texte, sub domnia lui Anastasie (401 – 518), în hipodrom, intru cinstirea lui Porphyrios, vestit conducător de cvadrigă, originar din Alexandria, care trecuse din echipa Albaştrilor în aceea a Verzilor, simpatizată de împărat. Până în prezent s-au găsit două dintre

aceste piedestaluri (Beckwith, *Art of Constantinople*, fig. 31 – 33; N. Firatli şi A. Kolias, *Annual of the Archaeological Museums of Istanbul*, 1964, pl. XXXI-XXXIII). Fiecare faţă arăta, cu variante în detalii, victoria lui Porphyrios, stând în picioare, din faţă, în cvadriga sa şi ridicând cu mâna dreaptă cununa-emblemă a victoriei sale. Pe acela cunoscut mai demult din cele două piedestaluri, el mai ţinea în mâna stângă şi ramura de palmier, şi ea un simbol al succesului său, iar pe latura dinapoi era înfăţişat în picioare. Pe faţa principală a celor două monumente şi pe feţele laterale şi de dinapoi a celui mai recent descoperit, Porphyrios este înconjurat de Nike înaripate, care îl încoronează sau susţin cornişa, asemenea unor cariatide. Deasupra lui se află şi o Tyche ţinând un corn al abundenţei. Atelajul său este încadrat când de *putti* golaşi, când de grăjdari în tunică scurtă. Împingând până la limita extremă o convenţie care fusese aplicată în chip mai fericit pe friza Panatheneelor de la Partenon, sculptorii au redus mărimea cailor spre a lăsa figura omenească să predomine. În registrele inferioare s-au reprezentat diferite subiecte: pe acela mai de mult cunoscut din cele două piedestaluri, *diversiuni* sau întrecerea în cursul căreia vizitiii, după prima parte a cursei, îşi schimbau atelajele, şi spectatorii în picioare pe gradene aclamă auriga învingătorului; pe celălalt piedestal, Porphyrios primeşte cununa triumfală din partea unui

personaj (poate, împăratul?) între spectatorii care îl aclamă, membrii familiei imperiale în picioare, din faţă, în tribuna Hipodromului, la fel ca şi pe soclul obeliscului lui Teodosie, şi, în sfârşit, interludii de dans, tot ca şi pe soclul obeliscului, dar cu mai multă rigiditate în atitudinile frontale ale personajelor.

Subiecte mitologice

Subiect ele mit ologice au continuat să se bucure de o anumită favoare. Reliefurile încastrate în zidurile Propileelor de la Poarta de Aur, construite după toate probabilităţile de către Teodosie al II-lea în 413 şi care reprezentau, după mărturiile călătorilor, chinurile lui Prometen, muncile lui Hercule, somnul lui Endymion şi prăbuşirea lui Phaeton, erau probabil opere de origine antică refolosite în acest monument. Rarele fragmente care au fost descoperite cu prilejul săpăturilor efectuate în 1027 par să indice că ele aparţineau stilului neoatic din secolele 11 şi 1 î.e.n. în orice caz, ele dovedesc interesul pe care îi mai suscitau încă aceste teme în jurul anului 400 din era noastră. Şi stilul acelei Nike provenind toi din zidurile de apărare ale Constantinopolului (Volbách, *Friichr. Kunst.*, pl. 72), cu lucrătura sa elegantă în suprafaţă, fără folosirea trepanului, dovedeşte, chiar în ciuda unei oarecare durităţi în execuţie şi a atitudinilor greoaie, că arta neoatică continuă să îşi exercite înrâurirea asupra artiştilor din capitală.

Poate doar prin anii ’500 un sculptor a

executat, după o tradiţie care aparţinea secolului al V-lea î.e.n., placa din muzeul naţional de la Ravenna, înfăţişându-l pe Hercule doborând un cerb în locul cerboaicei din Ceryneea. În această schimbare a sexului animalului nu trebuie să se vadă o greşeală datorată ignoranţei sculptorului creştin, deoarece înaintaşii săi greci adoptaseră această versiune încă de mai înainte, aşa cum o arată mai ales una dintre metopele Pseudo-Theseionului de la Atena; ea se regăseşte şi pe unele sarcofage romane. Semnele unui stil nou se manifestă în asprimea contururilor şi în simplificarea modelajuhii, care nu mai gradează trecerea dintre planuri, între fundal şi suprafeţele mari din faţă.

Sculptura religioasă

Sculptura a fost pusă în slujba creştinismului, mai mult încă decât înainte de triumful Bisericii. Textele menţionează, la Constantinopol şi în alte părţi, statui ale lui Hristos şi ale lui Daniel în groapa leilor. La Efes, când Arcadius a restaurat strada teatrului, el a pus să fie ridicate la jumătatea acestei artere patru coloane cu bază sculptată, purtând statuile evangheliştilor. De asemenea s-au menţinut anumite tipuri anterioare secolului al IV-lea, cum ar fi Bunul Păstor sau Orfeu cântând din ţiteră sub o cunună de animale (*il. 46*).

Sculptura a slujit mai cu seamă la împodobirea edificiilor religioase şi a pieselor mobilierului liturgic, precum şi în scopuri

funerare, aşa cum o folosiseră primii creştini.

În muzeul din Istanbul se păstrează medalioanele celor patru evanghelişti, găsite chiar la Constantinopol şi care împodobiseră probabil ancadramentul vreunei porţi sau un perete, pe la mijlocul secolului al V-lea (Volbách, op. cit., pl. 74). Iot acolo există două tambururi de coloane împodobite cu scene de un tip care, după spusele călătorilor, era reprezentat la Constantinopol şi de alte specimene şi care îşi avea obârşia în Imperiul roman. Gustul pentru naraţiune şi simţul pitorescului au supravieţuit în aceste scene vioaie, în care mici figuri omeneşti sunt aşezate în mijlocul împletiturilor din vrejuri de viţă cu frunze mari. Unul din aceste tambururi înfăţişează un păstor cu câinele său, un bou zebu care paşte şi un ţăran lucrând pământul (Volbách, op. cit., pl. 77). Celălalt arată două femei purtând un cocoş şi Botezul Mântuitorului. În această ultimă scenă goliciunea lui Hristos, care alteori este ascunsă de apă, atestă persistenţa tradiţiei antice.

Cel mai important ansamblu este acela al portalului bisericii de vest din Alahan Monastir, în Isauria, de prin anul 450 (*il. 47*). Prof. Gerke l-a calificat pe buuă dřep laie ca o «sumă a iconografiei oficiale a artei creştine». Pe arhitravă, medalionul cuprinzând bustul lui Hristos este purtat în triumf de doi îngeri, între busturile celor patru evanghelişti, care amintesc de cele din Constantinopol. Pe faţa inferioară a acestei arhitrave, tetramorful, simbol al celor patru virtuţi

ale Logos-ului (Cuvântul), este încadrat de apostolii Petru şi Pavel. Pe faţa interioară a ancadramentului, arhanghelii Rafail şi Mihail, căpeteniile oştilor cereşti, aşezaţi pe fundalul unei nişe cu scoică, calcă în picioare o diavoliţă cu tors de femeie şi trup de şarpe.

La est de această biserică mai există un foarte interesant slilp sculptat, a cărui decoraţie se leagă în chip vădit de sculptura Orientului grecosirian din epoca imperială romană: într-o nişă cu scoică, având deasupra un fronton triunghiular, se desfăşoară o triplă arcadă, între ale cărei coloane centrale era adăpostit probabil tronul Etimasiei purtând Scriptura, pe când celelalte două figuri, ale căror resturi se mai văd încă în golurile laterale, par a fi fost Petru şi Pavel, obişnuiţii însoţitori ai lui Hristos în reprezentările figurative. Colţurile sunt ocupate de doi îngeri zburând deasupra unor păsări ce par a fi potârnichi.

O artă mai colorată se întâlneşte la amvonul de la muzeul din Istanbul, alcătuit din două părţi care provin din bisericile Sfântul Gheorghe şi Sfântul Pantelimon de la Salonic. Amvonul a fost fără îndoială executat în capitala Macedoniei. Izolând figurile în nişe cu cochilii, s-au reprezentat Magii, mai întâi în căutarea Pruncului, apoi aducându-i daruri. Prin folosirea din plin a trepanului şi prin crearea marilor goluri de umbră se exprimă aici un simţ foarte viu al culorii, începând din secolul al II-lea şi mai mult încă în al

III-lea vechiul procedeu al policromiei, folosit până atunci, a fost înlocuit cu tehnica ce consta în a scobi piatra prin procedee proprii sculpturii. Asemenea efecte de opoziţie între albeaţa marmurii şi scobiturile întunecate care se forau în ea au fost cu deosebire folosite în Asia Mică, unde intensitatea luminii dădea deplină valoare acestor contraste. Sculptura din Anatolia şi din Siria ne oferă numeroase exemple şi chiar la Salonic se poate cita arcul de triumf al lui Galeriu, ridicat între 297 şi 305: autorul amvonului de care ne-am ocupat mai sus pare să fi suferit influenţa acestora.

Sarcofage imperiale de porfir

Sculptura funerară a fost foarte înfloritoare la Constantinopol până în cursul secolului al VI-lea. Este bine să se scoată în evidenţă, ca aparţinând unei categorii excepţionale, sarcofagele de porfir care, în biserica Sfinţii Apostoli, adăposteau resturile a opt împăraţi, de la Constantin la Marcian (450 – 457), cu excepţia lui Valens (364 – 378), ucis în războiul împotriva goţilor şi al cărui trup nu a putut fi găsit. În general, aceste sarcofage erau aniconice şi nu aveau altă decoraţie în afară de hrismonul aşezat pe capac. Totuşi un fragment ne arată, printre împletituri de viţă de vie, nişte *put li* culegători de struguri, întru totul asemănători cu cei care se văd pe sarcofagul Constantinei, fiica lui Constantin, la Vatican. Din acest motiv s-a presupus că el ar proveni din sarcofagul lui Constantin. La Roma, sarcofagul

numit al sfintei Elena, dar care, fără îndoială, a fost al lui Constanţiu Chlorus, poartă pe el scene de bătălie între călăreţi romani şi barbari. Aceste sarcofage de porfir au dispărut după mijlocul veacului al V-lea, desigur în urma tensiunii pe care disputa monofizită a provocat-o între Constantinopol şi provincia Egipt.

Sarcofage de marmură

Cu începere de atunci s-au folosit sarcofage de marmură pentru împăraţi şi împărătesc. Verdele antic şi marmura albă de Proconez par să fi fost materialele preferate. Decorul se reducea la o cruce care uneori se detaşa în relief pe un disc.

Sarcofagele figurative destinate principilor din familia imperială sau membrilor aristocraţiei nu au ajuns până la noi decât în număr foarte mic.

Două curente sunt reprezentate în aceste opere. Unul este acela al artei neoatice care, legându-se de clasicismul potolit al secolului al IV-lea î.e.n. prin intermediul epocilor lui Augustus şi Hadrian, reînfloreşte în a doua jumătate a secolului al IV-lea, atunci când Imperiul a izbutit să beneficieze de reînsănătoşirea îngăduită de reformele, în chip necesar cam aspre, întreprinse de Diocleţian şi de Constantin. Acest curent neoatic este ilustrat prin sarcofagul de marmură din insule, care a fost descoperit în antica necropolă a cartierului Sarigüzel, nu departe de vechea biserică Sfinţii Apostoli (*il. 49*). Pe laturile lungi, doi îngeri ţin o cunună, elegant împletită, în care se înscrie hrismonul. Ei au fost trataţi cu o

asemenea artă a racursiului încât par să iasă din unghiurile plăcii spre a împinge în prim plan monograma lui Hristos. Siguranţa facturii în mişcarea aripilor, nobleţea senină a chipurilor, supleţea şi amploarea drapărilor, aparţin unui sculptor care ştiuse să asimileze lecţia dată de modelele antice. Mai multă rigiditate au apostolii care, pe laturile mici, încadrează crucea. Cei din dreapta sunt Petru şi Pavel. Cei din stânga, care au rămas neterminaţi, ar putea fi Ioan şi Iacov.

Celălalt curent, care prelungeşte tradiţiile artei sarcofagului aşa cum a fost practicată în vestul Asiei Mici în epoca imperială romană, ne-a dăruit opere ca aceea de care aparţine fragmentul de marmură de Proconez, descoperit la Constantinopol în cartierul Psamathia într-una din necropolele care se întindeau la vest de zidul lui Constantin (*il. 48*). Figurile lui Hristos şi ale apostolilor reproduc, cu mai puţină dezinvoltură în gesturi şi cu mai multă uscăciune în drapare, tipul de orator antic, aşa cum ne este cunoscut de la sfârşitul veacului al IV-lea î.e.n. De asemenea, în ce priveşte expresia visătoare, s-a putut compara capul lui Hristos cu Eubuleus din Eleusis, datorat poate lui Praxitele. Dar, spre deosebire de stilul neoatic, aceste personaje se desprind pe un fundal de arhitecturi, ale căror capiteluri şi părţi înalte erau scobite cu trepanul. Sarcofagul din Psamathia apare prin aceasta ca unul dintre ultimii reprezentanţi ai grupului de sarcofage numite din Sidamara (în Asia Mică, în regiunea

Iconium) pentru că unul din exemplarele cele mai vestite a fost găsit în acest oraş. În realitate, sarcofagele de acest tip au fost făurite, din primul pătrar al veacului al III-lea până la începutul celui de-al V-lea, în atelierele din Proconez de către sculptori formaţi după tradiţiile din vestul Asiei Mici. Ne aflăm aici într-un univers al formelor deosebit de acela în care se mişca autorul sarcofagului din Sarigüzel şi analog, în schimb, cu acela al amvonului din Salonic. El preia elementele originale pe care le-au introdus Anatolia şi Siria în maniera lor de a trata formulele şi motivele venite din Grecia antică. Acest lucru explică de ce Ainalov şi Strzygowski au putut cita sarcofagul din Psamathia în sensuri diametral opuse, primul ca un exemplu de supravieţuire a tradiţiei antice, al doilea ca un martor al izbucnirii forţelor din Răsărit.

Lespezi funerare S-au folosit de asemenea, într-un fel mai modest, plăcile de calcar local, imitând latura lungă a unui sarcofag, pentru a închide cu o faţadă mormintele zidite. Aceste lespezi, cu reversul rămas neşlefuit, au o execuţie mai mult sau mai puţin sumară.

Unele copiază sarcofagele cu coloane. Aşa este cazul a două lespezi găsite în 1958 în cartierul Tashkasap, în vecinătatea vechiului zid al lui Constantin. Una îl înfăţişează pe Hristos înconjurat de apostolii Pavel (la dreapta sa) şi Petru (la stânga sa) între două femei (care simbolizează poate *Ecclesia* ex*gentibus* şi *Ecclesia*

ex*circunicisione*, sau Roma şi Constantinopolul). Acroterele sunt constituite din busturile apostolilor. Cealaltă placă, ieşită din acelaşi atelier, este decorată cu Hristos aşezat în slavă între patru apostoli. Acroterele care, la sarcofagele veritabile, erau sculptate în extremităţile capacului, aici, din cauza absenţei acestui element, sunt tăiate în acelaşi bloc cu relieful.

Există un al doilea grup de lespezi tot cu reversul neşlefuit, în care scenele se desfăşoară în chip continuu, în loc să fie scandate de coloane. Una dintre cele mai reuşite, de un stil narativ încă vioi, ilustrează intrarea lui Hristos în Ierusalim (*îl. 53*). Factura, destul de aspră, dovedeşte că secretele frumosului basorelief antic sunt pe cale de dispariţie, fără să se întrezărească făgăduielile naşterii unui stil nou. Lespezi de acest gen, dovedind un meşteşug din ce în ce mai sumar, au fost făurite până la începutul veacului al VII-lea.

Panouri de parapet Alte plăci, în general de marmură, au fost folosite la parapetele altarelor, colateralelor şi tribunelor. De obicei ele sunt decorate pe ambele feţe, ceea ce îngăduie să le deosebim de plăcile funerare. Ele pot avea cruci izolate sau înscrise în cercuri, în cununi sau în romburi. Aceste cruci sunt adesea legate prin panglici ondulate. Există de asemenea imbricaţii sau romburi, mai ales suprapuse, în interiorul cărora se înscriu flori, cercuri sau cruci. Muzeul naţional din Ravenna posedă panouri nespus de

frumoase (*il. 52*), provenind de la San Vitale, în care motivele împletite într-o reţea neîntreruptă au fost degajate în marmură, după tehnica sculpturii «à jour», sau sculptură-dantelă, anunţată de amvonul de la Salonic sau de sarcofagul din Psamathia, şi care se afla în plină favoare sub domnia lui Iustinian. În medalioane, în patruloburi sau în romburi se cuibăresc frunze de acant stilizate. Uneori intervalele dintre motive sunt ocupate, în centru, de o cruce şi, către margini, de păsări. Gustului pentru culoare, care face ca motivele să se desprindă în plină lumină pe un fundal întunecat, i se adaugă acela al dinamismului liniilor decorative, prinse într-un fel de mişcare perpetuă.

Dar pe aceste panouri de parapet s-au reprezentat şi subiecte figurative. La Muzeul din Istanbul se păstrează două, fără îndoială de la sfârşitul veacului al VII-lea sau de la începutul celui de-al VIII-lea, care provin dintr-o biserică de la Thasos (Mendel, *Catalogue*, II, nr. 683 şi 684). Pe unul din ele se vede Daniel în groapa leilor, hrănit de îngeri, şi pe celălalt doi cerbi venind din direcţii opuse şi apropiindu-se de un vas să se adape.

Printre subiectele cu figuri de pe lespezi a căror destinaţie nu pare totdeauna sigură se numără: Jertfa lui Avraam, Cei trei tineri iudei în cuptorul de foc, Naşterea, închinarea magilor, Fuga în Egipt, învierea lui Lazăr.

În domeniul sculpturii arhitecturale Bizanţul,

maturizând tendinţele care se iviseră în Siria şi Anatolia pe timpul epocii imperiale, a creat formele cele mai noi scobind adânc piatra cu ajutorul trepanului, în aşa fel încât să desprindă un fel de dantelă albă pe un fundal întunecat, care putea fi, pe deasupra, încrustat cu o materie neagră pentru a întări contrastul.

Această estetică a dirijat mai ales evoluţia capitelului. La început, bizantinii au continuat să întrebuinţeze capitelul ionic şi chiar mai mult, capitelul corintic, simplu sau compozit, care a rămas în uzul curent până în veacul al VI-lea în

Sarcofagele de la Ravenna

Sculptura din Constantinopol îşi exercită înrâurirea asupra mai multora dintre numeroasele sarcofage care au fost făurite la Ravenna, începând din perioada când oraşul a devenit capitala Imperiului, la începutul veacului al V-lea, până în cursul veacului al VIII-lea. Această acţiune s-a făcut simţită mai cu seamă în limpezimea punerii în pagină, care detaşează net figurile, în nobleţea şi eleganţa atitudinilor şi într-o anume blândeţe a modelajului. O putem sesiza de pildă în sarcofagele cu coloane unde, în nişe cu scoică, se află Hristos transmiţând Legea sfântului Pavel în prezenţa sfântului Petru, care este la stânga sa, şi a altor apostoli (il. *50*).

Sculptura arhitecturală provincii, sub forme mai puţin bogate şi mai seci decât în epoca romană. Dar, la Constantinopol, în cursul veacului al V-lea, s-a înlocuit acantul fin, cu marginile

frunzelor rotunjite, cu acantul spinos cu frunze dantelate, care fusese utilizat mai înainte în epoca romană, mai ales la capitelurile din Asia Mică. Frunzele erau începute cu dalta, dar erau finisate şi detaşate cu trepanul. Acesta a fost tipul numit teodosian, deoarece pare să fi fost introdus în sculptura bizantină sub domnia lui Teodosie al II-lea (408 – 450).

În acelaşi timp, înlocuirea arhitravei cu arcada a adus după sine inserţia, între partea descendentă a arcului şi capitel, a unui trunchi de piramidă, de piatră, imposta, a cărei masă mai plină îl făcea mai puţin fragil (*il. 51*). Această suprapunere oferea totuşi un dublu dezavantaj: efectul produs era destul de stângaci şi imposta ameninţa să alunece de pe capitel în ciuda crampoanelor care o legau strâns de acesta. Încă de la începutul veacului al VI-lea, s-a operat o fuziune între aceste două elemente, dându-se capitelului forma solidă a impostei. Este capitelulcoş la care volutele, când se mai păstrează, rămân aproape pe de-a întregul angajate în masă şi unde frunzele de acant, în loc să-şi îndrepte vârfurile spre exterior, formează o împletitură continuă, în care trepanul a săpat, în dantelăria lor, scobituri negre: Sfânta Sofia de la Constantinopol a dat exemplele desăvârşite ale acestui tip care s-a răspândit în Imperiu sub domnia lui Iustinian. Monogramele lui Iustinian şi Teodorei se înscriu aici în modul cel mai armonios, în mijlocul feţelor principale. Există o variantă a

acestui tip de capitel, cu teşituri la colţuri şi în mijlocul fiecărei feţe, care este atestat la Sfinţii Serghios şi Bacchos (*il. 7*).

Decorul, format din încrengături de acant şi din împletituri, care împodobeşte părţile înalte

— Suprafeţele dintre arcade la Sfânta Sofia, arhitrava la Sfinţii Serghios şi Bacchos – este executat în aceeaşi tehnică a cizelurii care decupează motivele ajurate fără relief: el prelungeşte astfel în chipul cel mai fericit decorul capitelurilor. În această reţea de linii fără de sfârşit, care vestesc arabescurile faianţelor din moschei, mintea se pierde într-o meditaţie atemporală. Suntem departe de ritmul care scanda şirul palmetelor în părţile înalte ale Erechteionului. Psalmodia bizantină a urmat lirismului coral, în aşteptarea tânguirilor Islamului. Acest decor, parcă epurat de orice volum, se potriveşte mai bine cu liniile unei arhitecturi dematerializate şi cu motivele aniconice ale mozaicurilor pentru a zămisli o atmosferă de o foarte înaltă spiritualitate.

Arta bizantină se trăgea din tradiţii prea complexe pentru a se limita doar la aceste inovaţii. Ea a preluat de la arta romană formula capitelurilor cu figuri, dar a tratat-o cu un gust mai exigent şi o mai sigură înţelegere a integrării elementelor figurative în ansamblu. A ştiut totuşi să dea frâu liber unei reale fantezii. Astfel, pe anumite capiteluri, dintr-o mască de bărbat ia naştere o claie de păr, barbă şi mustăţi din frunze

de acant, după o formulă aplicată şi la mozaicurile pavimentare din Marele Palat imperial (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 32). Pe alte capiteluri se află protome de berbeci sau de cai înaripaţi şi câteodată vulturi sau alte păsări. În alte părţi, păunii cu coada roată apar în centru. Un capitel cu o inscripţie menţionând numele lui Heraclius poartă cornuri ale abundenţei încrucişate (D. Talbot Rice, op. cit., pl. 34): siguranţa cu care este tratat acest motiv antic confirmă renaşterea simţământului clasic, care s-a produs sub acest împărat, aşa cum vom vedea mai departe în câteva frumoase talere de argint (cf. pag. 214 – 216).

Sculptura coptă Sculptura coptă, artă provincială şi populară, merită o menţiune specială, din pricina trăsăturilor sale particulare: tendinţă către exuberanţa decorativă, vervă şi ingenuitate de tip ţărănesc, plăcere senzuală. Calcarul destul de moale din valea Nilului se preta, în afară de aceasta, la o anume neglijenţă a stilului. Ca şi în pictură, şi chiar mai mult încă, temele provenite din păgânism au rămas extrem de trainice: Orfeu cântând din liră, Daphne, episoade din viaţa lui Hercule, Leda şi lebăda, Afrodita, Nereidele şi, mai ales, imagini ale cultului lui Dionysos, care, larg răspândit încă din epoca ptolemaică, s-a menţinut până în veacul al VI-lea. Într-unul din aceste frontoane de nişă, foarte preţuite pe atunci, zeul vinului este reprezentat stând pe un car tras spre un tholos de doi tauri, cu capul întors în faţă după maniera

obişnuită în arta coptă (*il. 55*). Două busturi de femei, odinioară înscrise desigur în medalioane, ocupă colţurile: sunt poate preotesele thiasei bahice, donatoarele timpanului.

S-a dat de asemenea un sens creştin unor motive antice: Nike şi amoraşi devin îngeri, cruci „cu toartă" (*ankh* – semn hieroglific al cuvântului viaţă) luate ca simbol al bisericii copte, pentru a aminti că zeii din epoca faraonilor, care ţineau această cruce în mână, vestiseră apariţia creştinismului. Sfântul călăreţ, adesea cu capul lui Horus, a fost un subiect frecvent tratat. De asemenea, pe frize, stâlpi şi frontoane de nişe s-au sculptat teme creştine. Un remarcabil exemplar din colecţia Mirrit Boutros Ghali îl înfăţişează pe Hristos făcând gestul binecuvântării între două busturi înscrise în medalioane, situate deasupra şi dedesubtul luiţii. *54*). Pe laturi şi pe cornişă au fost sculptaţi delfini, simbolul Mântuitorului, şi rozete. În colţuri, iepuri se apropie de coşuri încărcate cu fructe (fără să desluşim dacă acest subiect avea vreo semnificaţie alegorică). Stelele funerare sunt foarte numeroase. Adesea ele poartă figura defunctului în atitudine de orant, sau a Fecioarei, şezând ori în picioare, într-o nişă încununată de un fronton sau o scoică.

În veacul al VI-lea capitelurile-coşuri şi frizele arhitecturale au fost cu grijă împodobite cu frunze de acant spinos, decupate în tehnica sculpturii ajurate, potrivit unor modele venite din Constantinopol. Chiar dacă era detestată pentru

autoritarismul său politic şi religios, capi (ăla Imperiului continua să-şi exercite ascendentul în domeniul artistic.

Copţilor le-a plăcut să lucreze lemnul. Muzeul Luvru posedă un fragment din Bunavestire, din care se mai păstrează Fecioara aşezată pe un scăunel prea înalt pentru ea (*il. 56*).

La Muzeul copt din Cairo se păstrează uşile de lemn ale bisericii Sfânta Barbara pe care se pot vedea, în panourile de sus, de o parte Hristos şezând, de alta sfântul Marcu, şi în registrele mediane Hristos într-un nimb şi Maria, înconjuraţi fiecare de cei doisprezece apostoli: ar putea să fie o reluare a temei din abside, adaptată suprafeţei ce trebuia decorată.

Armenia şi Georgia în Armenia şi în Georgia, datorită arhitecturii de piatră, pe faţadele edificiilor s-a dezvoltat o sculptură ornamentală şi figurativă, care a ştiut să dea o notă particulară împrumuturilor iconografice din Bizanţ şi elementelor pe care le moştenise de la tradiţiile locale, ele însele hrănite din aporturile hittiţilor şi ale marilor civilizaţii din Orientul Apropiat asiatic.

La Ptghavank (sau Ptghni) (prima jumătate a veacului al VI-lea) pe o arliivoltă de fereastră, doi îngeri purtând o *imago clipeala* a lui Hristos sunt, urmaţi fiecare de trei busturi de sfinţi, înscrise în medalioane; în partea descendentă a arcului, la bază, au fost înfăţişaţi, de o parte, ctitorul Manuil Amatuni, luptându-se cu un leu, şi de cealaltă, un bărbat în luptă cu un grifon: imitarea portretelor

regilor sasanizi, pe atunci stăpâni ai acestei porţiuni din Armenia, este cât se poate de evidentă.

Acestei vreri de a păstra obiceiurile sasanizilor i se datorează gustul, răspândit pe atunci în Armenia şi în Georgia, pentru imaginile ctitorilor. La Mren, în veacul al VII-lea, David Saharu ni şi soţia sa se îndreaptă din extremităţile timpanului spre un grup central, format din Hristos şi trei sfinţi, de o parte şi de alta a unei cruoi duble. Deasupra lor se înalţă doi îngeri din faţă.

Pe timpanul portalului din Atent (secolul al VII-lea) a fost tratat vechiul motiv al cerbilor adăpându-se la fântână, dar aceasta a devenit un cerc în care se înscrie o împletitură cu caboşoane, inspirată din lucrările de metalurgie şi de giuvaergerie (Baltrušaitis, *Études sur Vart medieval en Géorgie et en Arménie*, pl. LXI).

Există o categorie de monumente sculptate, caracteristică pentru Armenia: este vorba de acele *khatchk ars*, pietre de mormânt sau socluri de cruci, dintre care cele mai vechi aparţin, după cât se pare, veacului al V-lea. În afara crucilor şi motivelor florale sau geometrice, găsim aici subiecte figurative: Hristos, Fecioara ţinând Pruncul, îngeri, sfinţi, Jertfa lui Avraam, Naşterea, Botezul, Daniel în groapa leilor (această ultimă temă fiind tratată după o schemă care derivă din aceea a eroului sumerian Ghilgameş între fiarele sălbatice). Personajele sunt adesea deformate în

aşa fel încât să se adapteze îngustimii cadrului dreptunghiular în care au fost introduse. Gutele veşmintelor devin şănţuleţe stilizate în vederea obţinerii unor efecte ornamentale. Se simte ca aici ne aflăm la o mai mare depărtare de concepţiile plastice ale Antichităţii greco-romane decât la Bizanţ, şi că farmecul artelor decorative din Orientul Apropiat se exercită ou mai multă putere de seducţie.

6. ARTELE SOMPTUARE

O societate atât de bogată, ca aceea care domina Imperiul bizantin, şi îndrăgind atât de mult luxul în care vedea o consacrare a forţei sale şi, totodată, o sursă de plăcere, nu putea să nu rezerve un loc deosebit artelor somptuare, practicate de lungă vreme în bazinul mediteranean: fildeşuri, metale preţioase, ţesături, emailuri.

FILDEŞURILE

Fildeşul fusese apreciat încă din străvechea antichitate în Orientul Apropiat, în Egipt, în Creta şi în lumea micenianâ. Grecia îl folosise deopotrivă la statuete şi la obiectele de mici dimensiuni, ca şi la statuile hriselefantine. Roma îl utilizase de asemenea din plin la decorul mobilelor, la placajul pereţilor şi tavanelor din palatele imperiale, la ornamentele triumfale. Bizanţul, care se aproviziona cu fildeş din India şi din Africa, i-a rămas credincios aproape de-a lungul întregii sale istorii.

Cronologia şi, mai mult încă, localizarea

atelierelor de unde ieşeau aceste obiecte pun probleme dificile, adesea insolubile. Fildeşul era prelucrat nu numai în Orientul mediteranean, la Constantinopol, la Antiohia, la Alexandria şi în interiorul teritoriului sirian sau egiptean, ci şi în Occident, la Roma, la Milano, poate chiar la

Ravenna, în Provenţa şi la Trier. Şi cum aceste obiecte erau uşor de transportat, locul unde au fost descoperite nu le arată întotdeauna originea. Adeseori încercările de atribuire s-au întemeiat pe observaţii de ordin stilistic Toarte subiective. Nu există niciun fildeş atribuit Siriei, care să nu fi fost de asemenea atribuit şi Egiptului. Incertitudinea în care ne aflăm adesea dovedeşte că un acelaşi curent de artă influenţa aceste diferite ateliere care aveau cunoştinţă unele de altele. De altminteri, într-un singur oraş par să fi coexistat stiluri diferite. În ultimii ani s-a putut vedea mai bine că în domeniul fildeşurilor, ca şi în altele, Constantinopolul trebuie să fi fost un important centru de activitate.

Dipticuri consulare

Pe baze destul de sigure se întemeiază localizarea unei anumite categorii de documente. Este vorba de dipticurile în interiorul cărora se aflau tăbliţe de ceară şi pe care consulii – numiţi cu începere din anul 399 în cele două capitale, câte unul pe an – le trimiteau cunoscuţilor pentru a le anunţa obţinerea acestei demnităţi onorifice, considerată cea mai însemnată din Imperiu până sub Iustinian. Se poate presupune că, în afară de

anumite excepţii, aceste dipticuri erau lucrate chiar în oraşul unde consulul îşi avea reşedinţa şi, din lista magistraţilor superiori (*fasti consulates*), ştim în care din cele două capitale i se decernase această cinste.

Cele mai vechi dintre dipticurile păstrate aparţin veacului al V-lea. Cel mai recent este acela al lui Iustin, din 540. Într-adevăr, ultimul consulat acordat unui particular datează la Roma din 534 şi la Constantinopol din 541. Începând de atunci, împăratul a fost socotit consul permanent. Instituţia a căzut în desuetudine după domnia lui Constant al II-lea (641 – 068) şi a fost abrogată oficial de Leon al VI-lea (886 – 912).

Toate dipticurile de la Roma datează din secolul al V-lea, cu excepţia unuia singur (cel al lui Oreste, din anul 530). Cele de la Constantinopol aparţin primei jumătăţi a secolului al VI-lea. Până la sfârşit inscripţiile au rămas în latină şi abia începând din anul 520 au apărut paralel şi cât era inscripţii în greceşte. Cele de la Roma încep pe plăcuţa de dedesubt; cele de la Constantinopol pe plăcuţa de deasupra.

Dipticurile de la Roma au, în general, o iconografie mai puţin dezvoltată şi un stil mai primitiv decât cele de la Constantinopol. De obicei, consulul este reprezentat stând în picioare, cu o grijă destul de pronunţată pentru veridicitatea fizionomiei.

Potrivit unei tendinţe generale a Orientului grec, ale cărei efecte în sculptură le-am amintit,

dipticurile de la Constantinopol sunt mai idealizate. De asemenea ele au fost lucrate cu mai multă precizie. Din ele se desprinde o impresie de nobleţe şi de eleganţă care corespunde vieţii mai rafinate de la curtea noii capitale a Imperiului.

Dipticul lui Anastasie ne dă o bună idee despre aspectul pe care îl aveau de obicei aceste mici obiecte de lux la Constantinopol (*il. 57*). Pe fiecare din cele două plăcuţe, Anastasie, strănepot al împăratului cu acelaşi nume (care îi acordase demnitatea de consul în 517), este înfăţişat stând pe un scaun de magistrat (*sella curulis*) într-o lojă cu fronton, de unde prezidează jocurile din circ pe care le oferă pe cheltuiala sa proprie pentru a sărbători intrarea în funcţie. Potrivit unui antic obicei al magistraţilor romani, pentru această ocazie el şi-a pus insignele triumfului: *Irabea* de purpură cu rozete de aur şi încălţări, tot de aur, având cureluşe încrucişate; în mâna stângă ţine un sceptru terminat cu un vultur purtând pe creştet un medalion cu bustul împăratului domnitor. Cu dreapta ridică *mappa* (batista), pe care se pregăteşte să o arunce în arenă pentru a da semnalul începerii jocurilor. Acest fronton este încununat de trei medalioane cuprinzând, în centru sus, bustul împăratului Anastasie, la dreapta noastră fără îndoială cel al împărătesei Ariadna, şi la stânga cel al lui Pompeius, nepotul împăratului şi tatăl consulului. În registrul inferior este reprezentată o partidă de distracţii oferite graţie dărniciei lui Anastasie. Elementele

diferitelor compoziţii au fost repartizate cu claritate pe un fundal neutru, lipsit de adâncime. Spaţiul este abolit ca şi pe mozaicurile contemporane.

Tot la Constantinopol au existat şi dipticuri mai simple – fără îndoială destinate unor prieteni mai puţin importanţi – pe care consulul era figurat în bust într-un medalion (de pildă, dipticul lui Areobindus, aflat la Luvru).

Iustinian a dat un exemplu al predilecţiei sale faţă de motivele pur ornamentale atunci când, fiind proclamat consul de către unchiul său Iustin I, în 521, a pus să se sculpteze dipticuri pentru senatori, ale căror plăcuţe purtau, în colţuri, o rozeta cuprinzând un cap de leu şi, în centru, un medalion mărginit de palmete, la fel ca acelea de pe anumite monumente romane, în interiorul acestor medalioane o inscripţie latină grăieşte: «Ofer senatorilor aceste daruri, mici ca preţ, dar încărcate de onoruri» (exemplare păstrate în Cabinetul de medalii de la Paris, în Castello Sforzesco de la Milano şi la New York: D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 31).

Dipticurile mai erau trimise şi pentru a vesti acordarea altor onoruri decât acelea ale consulatului, sau pentru anunţarea unor căsătorii. După mărturia gramaticului Popia, unele cuprindeau scrisori de dragoste.

Dipticuri imperiale

Exista şi o categorie de dipticuri de dimensiuni mai mari, în care se reprezenta pe una

din părţi împăratul în mijlocul unor scene care evocau victoriile sale militare, iar în mijlocul celeilalte feţe, împărăteasa. De obicei fiecare din cele două plăcuţe pare să fi fost compusă din cinci compartimente. Un exemplu magnific îl constituie fildeşul Barberini de la Luvru *fii. 58*). care este una dintre piesele cele mai reprezentative ale iconografiei imperiale creştine. În registrul de sus, doi îngeri poartă un medalion înăuntrul căruia, între Soare, Lună şi o stea, simboluri ale cerului, se desprinde bustul lui Hristos, tânăr imberb, binecuvântând cu mâna dreaptă şi ţinând în stânga sceptrul terminat cu o cruce: de la el deţine împăratul puterea şi tot de la el a primit misiunea de a face să domnească asupra pământului întreg o ordine asemănătoare aceleia din *cosmos*. Panoul central ilustrează această stăpânire absolută. Împăratul apare aici călare, ca ostaş victorios, purtând platoşa cu lambrechinuri şi hlamida militară, iar pe cap coroana încrustată cu nestemate. Cu un gest imperios, înfige în pământ lancea, care acoperă parţial un şef barbar, înveşmântat cu o tunică cu mâneci, o căciulă ţuguiată şi pantaloni lungi. Sus, la dreapta, o Nike cu picioarele aşezate pe sfera lumii, ţinând în mâna stângă ramura de palmier a victoriei, se îndreaptă în zbor spre împărat pentru a-i pune pe cap cununa pe care o ţinea probabil în mâna dreaptă. Pe aceeaşi parte, jos, Terra, ridicându-şi cu mâna stângă poala mantiei, plină de fructe, atinge cu mâna dreaptă piciorul basileului într-un

gest de supunere, arătând astfel că întreaga lume locuită îi recunoaşte autoritatea şi îi închină bogăţiile sale. În registrul inferior, de o parte şi de alta a unei Nike în mişcare, înarmată cu un trofeu în mâna stângă, înaintează cei ce plătesc tribut, barbari şi hinduşi, însoţiţi, primii, la stânga, de un leu, ceilalţi, la dreapta, de un elefant şi de un tigru. În panoul din stânga, donatorul, îmbrăcat şi el în soldat, oferă împăratului statueta unei victorii înaripate montată pe un soclu; la picioarele lui se află sacul din care va împărţi daruri poporului. Acelaşi personaj se regăsea fără îndoială în costumul triumfal al consulilor, pe panoul din dreapta, azi dispărut. Specialiştii nu au izbutit să se pună de acord asupra identităţii împăratului. Cercetătorii au încetat de mult să vadă în el pe Constantin, dar mai ezită încă între Zenon (474 – 491), Anastasie (491 – 518) şi Iustinian, fără ca o comparaţie cu efigiile de pe monede să fi furnizat indicii probante. Prezenţa în registrul inferior a tributarilor barbari şi hinduşi îndreptăţeşte identificarea cu Anastasie, care primise o ambasadă din Indii în 496 şi repurtase o victorie asupra goţilor în 498. Această operă, care este strâns legată de arta triumfală romană până şi în felul în care a fost tratată tema tributarilor, rămâne de asemenea, prin stil, mai apropiată de arta antică decât dipticurile precedente; în panoul central, graţie unui extrem de abil meşteşug, se exprimă un simţ al volumului rar în această epocă.

Subiecte mitologice

Faptul că aceste fildeşuri erau folosite în scopuri profane de către păturile rafinate ale aristocraţiei explică de ce subiectele mitologice au fost tratate cu predilecţie nu numai la Constantinopol, ci şi în Egipt, Muzeul naţional de la Ravenna posedă o frumoasă placă pe care Apollo cântând la ţiteră face o serenadă unei galeşe Daphne, urcată într-un dafin. Strânsa asemănare cu o ţesătură coptă de la Antinoe, păstrată la muzeul Guimet, indică destul de sigur originea egipteană a acestei piese, care pare să dateze din prima jumătate a secolului al VI-lea.

Tot din Egipt provin, după toate aparenţele, cele două grupuri de câte trei fildeşuri montate în catedra sau jilţul dăruit de Henric al II-lea (1002 – 1024) catedralei de la Aachen (*il. 59 şi 60*). Ele par să fi fost făurite pentru împodobirea unui scaun. Cel mai frumos grup (*il. 59*) cuprinde o Isis în peplu, având pe cap un *modius* şi înconjurată de o corabie cu echipajul său, de un templu rotund al lui Osiris, de cântăreţi din n-ai şi de o menadă dansând. Profuziunea exuberantă a personajelor de pe fundal aminteşte de India, cu care arta coptă din acea vreme prezintă adeseori unele afinităţi. Celelalte fildeşuri aparţinând aceluiaşi ansamblu înfăţişează, pe fundalul unor împletituri de iederă, doi Dionysos stând cu picioarele încrucişate şi cu braţul drept ridicat, care se sprijină unul pe o colonetă, celălalt pe o fintină cu bot de leu. Atitudinea languroasă, musculatura uşor adipoasă şi aspectul efeminat al acestor efigii

ale zeului derivă din modelele secolului al IV-lea î.e.n. În aceste trei figuri se regăseşte modelajul puţin cam molatic şi senzualitatea greoaie care caracterizează prea adesea operele sculpturii copte.

Mai multă uscăciune şi duritate apare în celelalte trei fildeşuri de pe jilţul de la Aachen. Pe unul din ele, în partea de sus, se afla o Nereidă aşezată pe un Triton care o prinde cu amândouă mâinile de mijloc; în partea de jos, o a doua Nereidă, mai mică, este răpită de un Triton. Asemenea subiecte fuseseră tratate mai înainte, până la saturaţie, de arta romană. De jur-împrejur peşti şi scoici evocă prezenţa mării, tot în maniera antică. Dar, alături de această imagistică păgână, două alte fildeşuri ilustrează fără îndoială, în chip alegoric, triumful Binelui asupra Răului. Pe unul din ele un călăreţ pe care îl încoronează doi îngeri, străpunge cu lancea o panteră, muşcată de un câine de vânătoare (*il. 60*). Pe celălalt, un războinic, din faţă, încadrat de doi amoraşi, striveşte cu piciorul stâng o pasăre de pradă.

Ne simţim ispitiţi să atribuim aceluiaşi atelier fildeşul clin muzeul Cluny reprezentând-o pe Ariadna, sau o menadă, sprijinindu-se cu mâna dreaptă pe un tirs şi agitând o tamburină cu stânga.

Dipticuri religioaso

Fildeşurile au slujit deopotrivă şi la propagarea învăţăturilor religiei creştine. Biserica s-a folosit de dipticuri pentru a înscrie pe tăbliţe

de ceară liste de sfinţi, de defuncţi şi de donatori, recomandându-i astfel credincioşilor să-i pomenească în rugăciunile lor în timpul slujbei. Adesea ea a refolosit în acest scop dipticuri profane, dar a pus să se sculpteze şi unele originale, decorate cu subiecte creştine. Muzeul Bargello din Florenţa posedă un exemplar care, pe una din plăcuţe (*il. 61*), îl arată pe Adam în rai aşezat între doi smochini, ale căror frunze i-au slujit să-şi acopere goliciunea când a devenit conştient de ea. El dă nume animalelor pe care Dumnezeu le-a adus la el, aşa cum se spune în Facere (II, 19 – 20). În partea de jos, un taur se apleacă sa bea din apa celor patru fluvii ale raiului. Această temă, în care se poate recunoaşte o adaptare creştină a temei lui Orfeu înconjurat de animale, este tratată cu un simţământ al idilei pastorale apropiat de arta antică. Cealaltă placă înfăţişează episoade din şederea sfântului Pavel în Malta, Împărţite în trei registre şi separate de accidente ale terenului rapid indicate. În partea de sus, sfântul Pavel este aşezat ca un magistrat roman, pe *sella curulis*, între doi apostoli, greu de identificat: poate Luca şi Vartolomeu, sau Timotei (această scenă s-a mai interpretat şi ca propovăd ui rea Lui Pavel la Atena). Într-un registru median, după povestirea din capitolul XXVIII al Faptelor apostolilor, sfântul Pavel scutură în focul de găteje vipera care i se încolăcise pe mâna dreaptă, fără ca el să pătimească niciun rău. În mijloc, «mai marele insulei», Publius, îmbrăcat în mantia cu

fibulă lungă a magistraţilor, este însoţit de doi ostaşi din gardă. În partea de jos, i se prezintă sfântului Pavel doi bolnavi pe care îi va tămădui: unul este aproape scheletic, celălalt are un braţ atrofiat. Localnicii din Malta, numiţi barbari în Faptele apostolilor, poartă veşrnântul care pe vremea aceea era al germanilor. Stilul clasicizant al acestei opere ne îngăduie să credem că ea a ieşit dintr-un atelier de la Constantinopol, în cursul veacului al V-lea.

Şi fildeşurilor creştine li s-a aplicat formula dipticurilor imperiale de dimensiuni mai mari, cu plăci împărţite în mai multe compartimente. Fildeşul folosit în secolul al IX-lea ca scoarţe pentru Evangheliarul care a aparţinut până în 1794 bisericii de la Saint-Lupicin (departamentul Jura) şi care se află în prezent la Biblioteca naţională de la Paris, este un bun exemplu al acestei categorii de fildeşuriţii. *62 – 64*). Imaginile împăratului şi împărătesei au fost înlocuite aici cu aceea a lui Hristos tronând între sfinţii Petru şi Pavel, şi a Fecioarei cu Pruncul, tot aşezată pe tron, între doi îngeri. Zona superioară a rămas ocupată de doi îngeri purtând o cunună triumfală, în interiorul căreia o cruce s-a substituit bustului lui Hristos. În partea de jos, în locul omagiilor aduse de tributari, aflăm, de o parte întâlnirea cu femeia samarineancă şi învierea lui Lazăr şi, de cealaltă parte, Intrarea în Ierusalim. Aceste scene sunt tratate cu o rapiditate de mişcare ce nu era cerută de subiect, dar care vine din faptul că

apostolii au preluat atitudinile caracteristice tributarilor accentuându-le şi mai mult. De o parte şi de alta a panoului central, pe care se detaşează figura lui Hristos tronând, sunt reprezentate patru minuni: la stânga, Tămăduirea orbului şi a paraliticului; la dreapta Tămăduirea Hemoroissei (bolnavă de doisprezece ani) şi scoaterea duhului necurat dintr-un «îndrăcit». Panoul Fecioarei cu Pruncul este înconjurat, la stânga, de Bunavestire şi de Vizita la sfânta Elisaveta şi, la dreapta, de Potolirea furtunii şi Călătoria la Betleem. Acest fildeş se înrudeşte îndeaproape cu acela care alcătuieşte coperta Evangheliei de la Etşmiadzin. Arheologii nu au putut să se pună de acord asupra locului unde au fost lucrate. Ele au fost atribuite Siriei, Anatoliei sau Egiptului, după concepţia pe care cercetătorii o aveau despre stilul care ar fi predominat în aceste regiuni. Volbách a propus chiar să se vadă în fildeşul de la Saint-Lupicin o imitaţie galică după un model oriental. Asprimea stilului acestor dipticuri a dus la excluderea Constantinopolului; dar, chiar şi asupra acestui punct, este bine să nu uităm că ele au fost executate pentru biserici şi nu pentru membrii aristocraţiei şi, desigur, nici pentru cercurile patriarhiei şi că, deci, ele au putut fi sculptate în ateliere cu totul deosebite de acelea cărora le datorăm piesele cele mai rafinate. Ar fi prudent să nu se emită păreri prea categorice asupra locului unde au fost lucrate aceste opere. Dipticul numit de la Murano, aflat în muzeul naţional de la

Ravenna, prezintă o iconografie comparabilă, deşi având o factură mai elegantă. În general părerile înclină să-l atribuie Egiptului.

Pixide Fildeşul a fost utilizat şi la confecţionarea pixidelor (cutiuţe) în care se păstra anafura sau tămâie. În acest scop s-au refolosit chiar şi pixide păgâne, împodobite de pildă cu scene de vânătoare sau cu reprezentări ale lui Orfeu. Dar s-au realizat şi altele cu subiecte creştine, luate din cele două Testamente sau din Vieţile sfinţilor. Pe o pixidă de la Vatican, un Hristos tânăr, imberb, vindecă orbul şi paraliticul şi îl învie pe Lazăr. Doi bărbaţi, care ridică mâna dreaptă şi ţin în stânga un volumen, sunt martori ai acestor miracole; fără îndoială trebuie să vedem în ei nişte proroci. O vervă populară inspiră, şi aici, atitudinile însufleţite ale personajelor îndesate. Specialiştii s-au gândit şi în acest caz când la Egipt, când la Siria. Dar tot atât de bine s-ar putea lua în consideraţie unul dintre atelierele de la Constantinopol.

Jilţul lui Maximian

Printre fildeşurile creştine o atenţie cu totul deosebită merită catedra sau jilţul sculptat pentru vestitul episcop al Ravennei, Maximian, a cărui monogramă a fost săpată pe brâul ornamental care încinge scaunul (*il. 65 – 67*). Pe partea inferioară a feţei principale, sfântul Ioan Botezătorul înveşmântat în cojoc (piele de capră) şi prezentând în mâna stângă medalionul cu Mielul lui Dumnezeu este încadrat de cei patru

evanghelişti aşezaţi, ca şi el, în nişe cu scoică şi coloane răsucite de aspect antic. Modelajul lor este tratat cu multă vigoare şi fizionomiile lor cu mult realism. Ei se desprind parcă în ronde-bosse şi, prin expresia lor de energie puţin brutală, ne fac să ne gândim la statuile din nişele exterioare de la Or San Michele din Florenţa. Aceste cinci panouri sunt încadrate de panouri decorative, în care animale se înscriu între vrejuri de viţă încărcate cu ciorchini de struguri, care se revarsă din vase striate. Pe partea interioară a spătarului, jos, la dreapta, încep scenele din viaţa lui Hristos, care se continuă pe faţa exterioară de sus în jos. Ele merg de la Bunavestire, până la întâlnirea cu samarineanca. Dintr-un total de douăzeci şi patru de scene s-a pierdut aproape jumătate, în cele care s-au păstrat, simţul adâncimii spaţiului este înlăturat: personajele se înghesuie unele în altele şi anumite episoade, ca înmulţirea pâinilor şi peştilor, capătă aspectul unor icoane. Cele zece panouri laterale reprezintă povestea lui Iosif. Ele sunt executate cu acel gust al naraţiunii vii şi pitoreşti, pe care ilustrarea Vechiului Testament, atunci când s-a constituit în primele veacuri ale erei noastre, l-a împrumutat de la arta romană. Divergenţele de stil care se remarcă în jilţul lui Maximian ar putea rezulta mai degrabă din diferenţele dintre modelele folosite decât din diversitatea manierelor între colaboratori.

Proveniența acestei mobile somptuoase a făcut obiectul multor ipoteze. Argumentaţia s-a

sprijinit pe importanţa acordată poveştii lui Iosif şi pe caracterul topic ăl mai multor detalii pentru a postula o origine alexandrină. Dar aceste detalii au putut fi împrumutate din caietele de modele. Şi nu trebuie uitat faptul că, începând din veacul al IV-lea, povestea lui Iosif s-a răspândit mult în întreaga lume creştină, unde fiul lui Iacov a fost socotit ca o prefigurare a lui Mesia. Un episcop al Ravennei, Petru Hrisologul (429 – 449), stăruise asupra acestui paralelism în predica sa *De Nativitate*. În afară de aceasta, sfântul Ambrosie îl prezentase pe Iosif ca model al episcopilor. Astfel încât, în stadiul actual al informaţiilor de care dispunem, asemănarea istorică ne îndeamnă să credem că jilţul lui Maximian a fost executat chiar la Constantinopol şi că el i-a fost dăruit probabil de protectorii săi, Iustinian şi Teodora, pentru înscăunarea sa ca episcop, în 545, înainte «le-a i se fi acordat titlul de arhiepiscop (care nu figurează în monogramă).

METALELE PREŢIOASE

Epocile elenistică şi imperială romană manifestaseră, mai mult chiar decât Grecia clasică, un gust foarte viu pentru aur şi mai ales pentru argint, mai puţin costisitor. Din ele se făceau veselă, oglinzi, adesea statuete şi, în anumite ocazii, adevărate statui. Acest gust pare să fi crescut la bizantini. Constantin, mereu atent să impună, prin etalarea fastului, sentimentul măreţiei imperiale, protejase prin scutiri de impozite munca giuvaergiilor şi a argintarilor. El

sporise numărul ofrandelor de metale preţioase către marile sanctuare şi înălţase cruci de aur nu numai pe Golgota şi în palatul său imperial de la Constantinopol, ci şi în numeroase pieţe publice din Roma Nouă. În capitala Imperiului s-au executat statuile de aur ale lui Constantin, Teodosie al

II-lea, Zenon, Anastasie şi o statuie de argint a împărătesei Eudoxia.

În Sfânta Sofia lui Iustinian, după descrierea lui Pavel Silenţiarul, masa altarului (preslolul) era de aur masiv, încrustat cu pietre scumpe şi emailuri. Ea se sprijinea pe coloane de asemenea de aur. Baldachinul de deasupra ei era făcut din patru coloane de argint aurit şi dintr-un acoperiş piramidal având în vârf o mare cruce de aur. În fundul absidei tronul patriarhului era de argint aurit. Pe coloanele de argint oare închideau altarul erau cizelate medalioane ovale care cuprindeau bustul lui Hristos, al Fecioarei, ale arhanghelilor, profeţilor şi apostolilor. Primul amvon dăruit de Iustinian era placat cu aur şi bătui în pietre preţioase. Cel de-al doilea, refăcut după prăbuşirea cupolei, în 558, era poleit cu argint. Lămpile şi policandrele erau de aur sau de argint. La palatul imperial, în sala de audienţe (*consistorium*), unde Basileul primea omagiile marilor dregători de la curte şi ale ambasadorilor străini, tronul lui Iustinian, precedat de trei trepte de porfir, era aşezat sub un baldachin de aur.

Metalele preţioase erau folosite pentru

diferite piese ale mobilierului, profan sau religios, şi mai ales pentru veselă. Cu aurul luat de la vandali, Iustinian a pus să se facă un întreg serviciu de masă împodobit cu reliefuri care relatau victoriile sale.

Din toate aceste obiecte foarte scumpe, destul de puţine – proporţional – au supravieţuit până la noi. În afara vechilor hotare ale Imperiului, mai multe au fost găsite de-a lungul drumurilor fluviale din Ucraina şi din Rusia până în apropiere de Ural şi chiar până în Siberia. Fără îndoială ele fuseseră date în schimbul unor produse locale, cum ar fi blănurile, sau oferite pentru a atrage bunăvoinţa unor populaţii şi a căpeteniilor acestora.

Locul de fabricaţie a obiectelor de argint nu se lasă totdeauna precizat cu mai multă certitudine decât acela al icoanelor, manuscriselor şi fildeşurilor. S-a crezut că prezenţa, pe multe dintre ele, a unor mărci-stampile (poansoane) imprimate în atelierele imperiale de la Constantinopol înaintea executării decorului ar rezolva problema provenienţei. Dar, cel puţin pentru anumite piese, nu se poate exclude total posibilitatea ca, după ce fuseseră modelate la Constantinopol, să fi fost decorate într-un alt oraş, poansoanele slujind în acest caz doar pentru garantarea bunei calităţi a argintului şi pentru a dovedi că toate drepturile datorate vistieriei imperiale fuseseră percepute. Aceste mărci, aproape totdeauna cinci pe fiecare obiect,

comportă un bust şi o monogramă a împăratului, precum şi monogramele slujbaşilor însărcinaţi să supravegheze activitatea atelierelor imperiale din capitală. Ele se întind din domnia lui Anastasie (491 – 518) până la aceea a lui Constant al II-lea (641 – 668). Sărăcirea Imperiului explică de ce după această dată s-a preferat să se păstreze argintul din atelierele imperiale pentru baterea monedei.

Talere imperiale

Destinate unei clientele aristocrate, rafinate şi conservatoare, aceste obiecte de argint se numără printre operele artei bizantine care au rămas cel mai mult credincioase artei elenistice.

Ne-au rămas numeroase talere de argint lucrate în tehnica «au repoussé», care în limba autorilor latini de după căderea

Imperiului roman au fost numite «missoria», după cât se pare deformând cuvântul «mensoria», adică «talere ornamentale pentru masă».

Subiectele lor au fost luate, adesea, din iconografia imperială.

Cel mai vechi taler ce ni s-a păstrat pare să fie acela găsit într-un mormânt de la Kerci, antica cetate Panticapaeum (*il. 69*). Decorul lui a fost executat în tehnica punctării cu priboiul şi apoi aurit. Un împărat, având capul împodobit cu un nimb şi purtând o diademă, probabil Constanţii! al II-lea (337 – 361), judecând după asemănarea cu portretele de pe monede şi cu giganticul cap de bronz din Palatul Conservatorilor, înaintează

triumfător pe un cal ce face volte. El este precedat de o Nike, care se pregăteşte să-i ofere cununa, şi este urmat de un ostaş din gardă cu scutul marcat de o hrismă. Intre picioarele din spate ale calului zace la pământ un scut, simbol al duşmanului învins. Iconografia triumfului imperial, care avea să se regăsească pe monede şi pe fildeşul Barberini (*il. 58*), este astfel constituită, împăratul este îmbrăcat, după moda «barbară» care pătrunsese în Bizanţ, cu pantaloni asemănători cu aceia ai suveranilor sasanizi şi cu tunica galonată a călăreţilor persani sau sarmaţi, *paragaudion*, strânsă la mijloc cu o cingătoare. Deşi călăreşte pe un cal din profil, el îşi întoarce faţa şi torsul spre spectator, aşa încât să se prezinte frontal. O anume stângăcie în execuţie a lăsat uneori să se creadă că ar fi vorba despre o imitaţie locală a unei piese originare din Constantinopol. Dar o asemenea neliotărire a formelor s-ar explica şi într-un atelier al capitalei la o epocă în care intruziunea artei populare, ce avusese loc atunci în arta oficială, s-a împletit cu influenţele sasanide pentru a compune noile imagini ale majestăţii imperiale.

Aşa cum se ştie de mai înainte din sculptură, arta sub domnia lui Teodosie I a învins aceste incertitudini inerente oricărei faze de tranziţie şi a regăsit căile unui stil mai clasic. Pe un *miss orium* de la Madrid, executat în 388 cu prilejul

Decenalelor acestui împărat (adică serbările comemorind a zecea aniversare a urcării sale pe

tron, pe care le-a celebrat la Salonic), Teodosie I, pe atunci în vârstă de patruzeci şi doi de ani, stă pe tron, încadrat de co-împăratul din Apus, Valentinian al II-lea, la dreapta, şi, la stânga, de fiul său mai mare, Arcadius, născut cu zece ani mai înainte şi proclamat Augustus la Constantinopol în 383. Teodosie remite un diptic unui magistrat. La fiecare extremitate, doi soldaţi, înarmaţi cu lance şi scut, fac de gardă. Caracterul solemn şi chiar sacru al scenei este subliniat de prezenţa unui portic cu patru coloane, al cărui fronton, decorat cu *putti* înaripaţi, este tăiat la mijloc de o arcadă sub care tronează Teodosie. Se cunoaşte un *tetrakionion* asemănător în palatul lui Diocleţian de la Split. În exergă, Terra, care îşi ascunde cu braţul stâng pieptul gol, stă întinsă, cu un corn al abundenţei în îndoitura braţului drept, în mijlocul unor spice de grâu, în care evoluează nişte *putti*. Acest motiv a păstrat graţia senzuală a prototipurilor sale elenistice. Aceeaşi opoziţie, cerută de natura subiectelor tratate, între solemnitatea hieratică a împăraţilor şi libertatea mai mare din scenele inferioare, se observă, cum am văzut mai înainte, pe soclul obeliscului aceluiaşi Teodosie (*il. 45*). Dar, pe când tehnica sculpturii în piatră ducea la o anume duritate, toreutica favoriza o eleganţă răspândită uniform, care conferă ansamblului o mai mare unitate. Indicaţia, în greceşte, pe revers, a greutăţii confirmă că acest taler, trimis de Teodosie în patria sa de origine, Spania, unde a fost

descoperit la Almendralejo (provincia Badajos), fusese fabricat în partea elenică a Imperiului.

Talere cu subiecte mitologice

Pentru a răspunde gusturilor înalţilor dregători din administraţia bizantină, formaţi în marile şcoli unde se studia literatura clasică, talerele au fost adesea decorate cu subiecte mitologice, care au menţinut până sub Heraclius un stil antichizant, caracterizat prin eleganţă şi supleţe şi pătruns de o reală prospeţime a sentimentului. S-au reprezentat, de pildă, Artemis vânând călare pe un cerb, Atena arbitrând disputa iscată între Ulisse şi Ajax în jurul armelor lui Ahile, Afrodita în cortul lui închise sau dinaintea lui Adonis, Fedra şi Hippolit, întâlnirea între Meleagru şi Atalanta, adunări ale zeilor în picioare, dansuri de bacante şi de sileni, Heracle sugrumind leul din Nemeea. Nereide călărind pe monştri marini, sau chiar Amoraşi construind un nilometru. Aceluiaşi filon li aparţine talerul descoperit la Lampsac (în Mysia, pe ţărmul Hellespontului), unde o personificare a Indiei, aşezată din faţă pe un tron susţinut de fildeşii unui elefant (*il. G8*), este înconjurată de un papagal, o dropie şi două maimuţe. Culoarea bronzată a pielii femeii este redată prin încrustaţii cu niello. În exergă, doi îmblânzitori de fiare, purtând turban, conduc unul un tigru, celălalt un leopard. Compoziţia îmbină simţul grandorii cu farmecul idilei bucolice şi al exotismului. India, ale cărei aromate, condimente, pietre nestemate şi fildeşuri

erau foarte apreciate la Constantinopol şi cu care Anastasie reînnodase relaţiile care fuseseră stabilite pe vremea Imperiului roman, exercita asupra bizantinilor o adevărată fascinaţie.

Talere cu subiecte religioase

Deprinderile iconografice şi stilistice căpătate în executarea acestor piese cu subiecte imperiale sau mitologice se regăsesc în nouă talere cu scene din viaţa lui David, descoperite în 1902 la Kyrenia, în insula Cipru, şi împărţite între muzeele din New York (şase) şi din Nicosia (trei). David este reprezentat primindu-l lângă turma sa pe trimisul lui Samuel, fiind miruit de Samuel, înfăţişându-se dinaintea lui Saul, încăierându-se cu un urs şi cu un leu, îmbrăcându-se cu hainele şi armele lui Saul, luptându-se cu Goliat, luând-o de soţie pe Micol, punând întrebări prinsului egiptean (Regi, 1, 16/12, 13, 21; 17/34 – 36, 38, 41 – 40; 18/27; 30/11 – 15). Pe reversul acestor talere au fost imprimate mărci cu monogramele lui Heraclius şi busturi ale acestui împărat purtând barba încă scurtă, ceea ce îngăduie să fie datate între anii 613 şi 630. Antiohia fiind pe atunci sub puterea perşilor (din 611 până în 628), originea constantinopolitană, sugerată de însăşi prezenţa mărcilor, este neîndoielnică. Toate aceste ilustraţii aveau drept scop să scoată în evidenţă caracterul deopotrivă sacru al puterii lui David şi a lui Heraclius, care trebuia să îşi compenseze uzurparea prin întărirea acestei credinţe. Punând capăt războiului nefast al lui Focas, aşa cum David

fusese ales de Dumnezeu să-l înlocuiască pe vinovatul Saul, Heraclius condusese cruciada împotriva perşilor, la fel cum David se luptase cu filistenii şi amaleciţii. Pentru a ilustra aceste episoade din Vechiul Testament, s-a recurs la formulele utilizate pentru alte subiecte. Ungerea cu mir a lui David, înfăţişarea lui dinaintea lui Saul, punerea armelor, căsătoria sa, se desfăşoară în faţa porticului cu arcadă mediană al audienţelor imperiale. Pentru a-l reprezenta doborând ursul sau leul, artiştii s-au inspirat din lupta lui Heracle cu cerboaica de la Ceryneea, sau din Mithras ucigând taurul.

Patene la şi la fildeşurile şi la manuscrisele religioase, un stil de o eleganţă mai puţin rafinată se întâlneşte pe vasele liturgice decorate cu subiecte luate din Noul Testament şi tratate cu un simţ profund al gravităţii religioase. Nu s-a încheiat încă dezbaterea în jurul problemei de a şti dacă decorul patenelor (discuri liturgice) descoperite în Siria, în satele din apropiere de Rilia şi de Stuma (la sud-est de Antiohia), a fost executat la Constantinopol, cum lasă să se creadă mărcile cu monograma şi bustul lui Iustin al II-lea (565 – 578), sau la Antiohia, cum gândesc unii savanţi datorită vehemenţei din gesturile apostolilor, ce par să corespundă stilului expresiv care îl socotesc a fi fost propriu Siriei. Dar, însuşi subiectul – împărtăşania dată de Hristos apostolilor împărţiţi în două grupuri – nu se preta oare la o redare mai intensă a emoţiilor decât

scenele imperiale sau mitologice? Apostolii vor fi fost pătrunşi de o puternică fervoare religioasă când au fost chemaţi să instituie taina care avea să le îngăduie lor, apoi credincioşilor, să participe la natura lui Dumnezeu.

Vasul din Emesa Ne aflăm în aceeaşi incertitudine privind originea frumosului vas de argint găsit la Homs (antica Emesa), în Siria, şi păstrat la Luvru. El este decorat la jumătatea înălţimii sale cu opt medalioane cuprinzând busturi: Hristos între sfinţii Petru şi Pavel, Ioan Botezătorul şi Ioan Evanghelistul; Fecioara între doi arhangheli. Între aceste medalioane se desfăşoară împletituri în volute, care încadrează cornuri ieşind din frunze de acant. Eleganţa acestor motive venite din Antichitate se îmbină în chipul cel mai fericit cu austeritatea uşor tristă a figurilor care amintesc de acelea de pe patenele de la Riha şi Stuma. Fără îndoială aşa arătau şi mozaicurile lui Iustin al II-lea de la Sfânta Sofia, înaintea distrugerii lor de către iconoclaşti. La drept vorbind, aceste obiecte de argint ne fac să asistăm la introducerea în artele metalului a stilului religios, ce s-a constituit datorită predilecţiei mai mari de care s-au bucurat imaginile sub domnia lui Iustin al II-lea în marea pictură şi în icoane.

Crucea lui Iustin al II-lea

O altă mărturie ne oferă crucea (relicvar) de argint aurit, conţinând o bucată din Adevărata Cruce, pe care Iustin al II-lea şi soţia lui, Sofia, au

dăruit-o oraşului Roma (*il. 70*), aşa cum ne arată inscripţia votivă, gravată în latineşte pe una din feţe. Pe cealaltă parte, vrejuri şi ornamente de frunze stilizate cu oarecare rigiditate ocupă braţele, în înălţime şi de-a latul, între cinci medalioane. La încrucişarea braţelor, în dreptul relicvei, Mielul cu nimb poartă crucea-sceptru. La capetele laterale sunt înfăţişaţi împăratul, la stânga, şi împărăteasa la dreapta, cu braţele ridicate, în atitudinea oranţilor. Medalioanele de pe montant cuprind busturile lui Hristos, cu barbă. În cel de sus el apare făcând gestul binecuvântării şi ţinând o carte închisă, ca Pantocrator, stăpân atotputernic al lumii, locuind în ceruri: am văzut mai înainte că acesta era unul dintre aspectele sub care ar fi putut să se prezinte Pantocratorul pe care Iustin al II-lea l-ar fi aşezat în cupola Sfintei Sofia. În partea de jos a crucii Hristos îşi sprijină pe piept mâna dreaptă şi cu stânga ţine o cruce cu mâner: ar fi Hristos care domneşte pe pământ de la întrupare. Chipurile au acelaşi aer de gravitate melancolică şi concentrată ca şi pe celelalte opere din această epocă.

Argintăria siriană Deşi în Siria au fost găsite mai multe tezaure de argintărie, numărul pieselor incontestabil fabricate în această ţară este destul de redus. Astăzi este mai puţin contestată autenticitatea potirului descoperit în 1910 la Antiohia şi păstrat acum în Metropolitan Museum din New York (după ce a făcut parte din colecţia Kuchakji de la New York). Împletiturile de vrejuri

de viţă, încărcate cu frunze şi ciorchini de struguri între care apar figurile lui Hristos imberb, şezând lângă un berbec, şi ale celor doisprezece apostoli, ţin de cea mai bună tradiţie elenistică şi se înrudesc cu decorul anumitor tambururi de coloană de la Constantinopol, care par să fie contemporane. În schimb o artă locală este ilustrată prin placa de relicvariu de la Luvru, pe care sfântul Simeon Stâlpnicul cel Tânăr, mort în 592 la vârsta de nouăzeci şi unu de ani, este reprezentat aşezat în vârful coloanei pe care se încolăceşte şarpele ispitei şi de care se sprijină scara ce îngăduia anumitor persoane privilegiate să se urce spre a sta de vorbă cu stilit ni (*il. 71*). Sfântul este înveşmântat într-o mantie cu glugă şi ţine în mâini Evanghelia. Pentru a-i sublinia mai mult însemnătatea, deasupra capului i s-a aşezat o scoică, după obiceiul antic.

Fiole pentru ulei sfinţit

Din argint s-au fabricat un mare număr de Fiole, conţinând ulei sfinţit adus ca amintire din pelerinajele făcute în Locurile Sfinte. Cele mai celebre dintre aceste recipiente de argint sunt acelea păstrate în tezaurul catedralei San Giovanni de la Monza, odinioară capitala longobarzilor, şi în tezaurul vechii biserici abaţiale de la Bobbio, la vreo treizeci de kilometri sud de Piacenza. După o tradiţie acceptabilă, ele ar fi fost dăruite de cucernica regină longobardă, Theodelinda, soţia lui Agilulf, moartă în 625. Ele provin din Locurile sfinte ale Ierusalimului şi

Betleemului şi au fost fabricate chiar în Palestina, aşa cum o confirmă anumite detalii iconografice împrumutate de la edificiile palestiniene. Nu este de mirare că subiectele cel mai des reprezentate au fost, pe aceeaşi faţă, Răstignirea şi învierea, cele două evenimente esenţiale ale Mântuirii care era comemorată la Ierusalim în preajma Golgotei. Răstignirea combină elemente simbolice şi istorice. După modelul imaginilor triumfale romane în care trofeul era împodobit cu scutul învingătorului pe când popoarele supuse îl încadrau la bază, trunchiul de palmier care figurează crucea este încununat cu bustul lui Hristos şi încadrat, la picioare, de doi credincioşi închinându-se în genunchi. Bustul lui Hristos este destul de des aşezat între Soare, care răspândeşte raze, şi Lună. De o parte şi de alta, cei doi tâlhari, legaţi de crucea lor, îşi îndreaptă capul spre dreapta spectatorului, aşa încât Bunul tâlhar îl priveşte pe Hristos şi cel Rău îşi întoarce faţa de la el. Deasupra, învierea este evocată prin episodul celor trei mironosiţe apropiindu-se de mormântul gol, păzit de îngerul aşezat la dreapta. Mormântul este figurat sub forma unei edicule şi adesea chiar a marelui ciboriu care îl adăpostea cu începere din secolul al IV-lea.

Celelalte subiecte tratate pe aceste fiole din Palestina au fost înălţarea (de obicei pe revers), Necredinţa lui Toma, Hristos umblând pe mare şi închinarea magilor şi a păstorilor, care a fost inspirată din scenele audienţelor imperiale, aşa

cum o arată comparaţia cu talerul lui Teodosie de la Madrid.

Câteva fiole din Palestina, mai rare, ne înfăţişează pe o singură faţă şapte episoade esenţiale din istoria evanghelică. Numărul de şapte a fost ales probabil pentru valoarea sacră ce i se acorda în speculaţiile simbolice. În jurul unui medalion central, care înfăţişează Naşterea sau Răstignirea, se grupează alte medalioane, cuprinzând sus de tot înălţarea şi îndată dedesubt Bunavestire, la stânga, şi Vizita Fecioarei la sfânta Elisaveta, la dreapta. Mai jos vine Botezul, la stânga sau la dreapta, şi, de cealaltă parte, aceea din cele două scene principale care nu a fost tratată în centru. Jos de tot, învierea corespunde înălţării.

Aceste fiole au fost turnate în tipare, ceea ce explică conturul uşor estompat al reliefurilor lor.

Bijuterii Bijuteriile de aur (sau, adesea, mai puţin preţioase, de bronz aurit) şi de argint se bucurară de cea mai mare trecere în înalta societate bizantină. S-au fabricat nu numai la Constantinopol, ci şi în provincii, mai cu seamă în Siria unde exista o lungă tradiţie a acestei arte. Le cunoaştem mai ales graţie descoperirii unor tezaure îngropate de proprietarii lor în veacul al VII-lea, când slavii, bulgarii şi arabii au început să înainteze: vom cita cu deosebire tezaurul descoperit în 1951 în insula Mytilini, în cursul construcţiei aerodromului.

Bijuteriile bizantine erau cingători, coliere

(de care se puteau agăţa cruci, amulete profilactice sau medalioane despre care vom vorbi din nou ceva mai jos), brăţări, inele, agrafe şi cercei. Mărgăritarele, pietrele de calitate superioare în culori vii şi pietrele preţioase îşi combinau adesea efectele de somptuozitate cu strălucirea aurului.

Anumite decoruri puteau fi ajurate. Altele erau executate în tehnica niello, aşa cum este un remarcabil inel de cununie din muzeul de la Palermo, cu o pereche imperială (poate Heraclius şi Eudoxia) încununată de Fecioară, de jur-împrejur fiind reprezentate şapte scene din viaţa lui Hristos, de la Bunavestire până la înviere (B. Pace, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, vol. 4, fig. 173). Amănunt emoţionant: acest inel a fost găsit în apropiere de băile Daphne de la Siracusa, unde, în 668, a fost asasinat împăratul Constant al II-lea, care îl purta fără îndoială pe deget.

Medalioane de aur Din pricina iconografiei lor vom rezerva un loc deosebit medalioanelor de aur care se purtau agăţate de coliere. Unele erau decorate cu portretele împăratului, în bust, în picioare sau pe cal, şi comemorau evenimente importante din istoria Imperiului, cu deosebire victoriile militare. Cabinetul de Medalii al regilor Franţei poseda un medalion mare, cu un diametru de 8, 5 cm şi cântărind 160, 2 grame (= o jumătate de livră bizantină, sau 36 bani de aur), bătut sub Iustinian într-un atelier de la Constantinopol, poate pentru a celebra victoriile

lui Belizarie asupra vandalilor, în 535 (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 60). Pe avers era reprezentat bustul împăratului, din trei sferturi, în costum militar şi ţinând lancea în mână. Pe revers, Iustinian înainta triumfător pe cal, precedat de o Victorie, care purta o ramură de palmier şi un trofeu. Originalul a fost furat în 1831 şi n-a mai fost găsit de atunci încoace (fără îndoială a fost topit), dar mai înainte se făcuseră mulaje după care s-au putut executa electrotipii.

Alte medalioane erau împodobite cu subiecte luate din Noul Testament.

Monede Spre deosebire de greci, bizantinii, la fel ca şi alte popoare contemporane, nu au văzut în monedele lor decât obiecte de utilitate practică fără prea mare valoare estetică. Pentru a le fabrica ei au folosit de obicei trei metale: aurul, argintul şi bronzul. Atelierele unde erau emise se aflau nu numai la Constantinopol, ci şi în marile oraşe din provincii, ca Salonic, Nicomedia, Cyzic, Antiohia, Cipru, Alexandria şi îndepărtatul Chersones (în Crimeea).

Până sub domnia lui Anastasie (491 – 518) şi chiar până în cursul veacului al VI-lea, majoritatea monedelor bătute în oraşele bizantine nu se deosebeau de acelea din Occidentul roman decât prin numele împăraţilor şi prin cele ale atelierelor. De o parte şi de alta, după tradiţia romană a fabricării monedelor, existau pe avers aceleaşi busturi ale împăraţilor, pe revers aceleaşi Victorii în picioare sau aşezate. După exemplul imaginilor

lui Hristos, a Fecioarei şi ale sfinţilor înscrise în medalioane, bustul imperial din profil a cedat treptat locul bustului din faţă, pentru ca apoi să dispară mai întâi de pe monedele de mai mică valoare, cele de bronz, începând cu Constant al II-lea Pogonatul (641 – 668), apoi de pe monedele de argint sub Tiberiu al II-lea Apsimar (698 – 705) şi, în sfârşit, de pe cele mai frumoase monede, acelea de aur, abia după domnia acestui împărat. Din nou, în prelucrarea celor mai luxoase materiale se remarcă o îndelungată fidelitate faţă de tipurile antice. Prezentarea din faţă s-a dovedit favorabilă figurării însemnelor puterii imperiale purtate pe cap: împăraţii aveau o cască încinsă cu diademă. Sub Mauriciu (582 – 602) a apărut coroana având o cruce în vârf, cu un aspect mai paşnic şi totodată mai religios. Baterea monedelor obişnuite de bronz fiind cea mai expusă modificărilor, Anastasie I a schimbat tipul pieselor, marcându-le pe revers cu o literă care indica valoarea lor în *nummia* (6.000 de nummia valorau un ban de aur).

Caracterul profund imperial al artei bizantinilor i-a condus spre inovaţii: împăratul era înfăţişat în picioare, însoţit de soţia lui sau de unul sau mai mulţi fii. Sub Iustinian al II-lea Rhinotmetul[12] (685 – 695), veşmintele imperiale au devenit extrem de somptuoase: în centrul unor compartimente dreptunghiulare, aplicate, erau montate perle rotunde şi caboşoane.

12 Rinotmētos - Nas Spintecat

În ultimul pătrar al veacului al VI-lea, Tiberiu (578 – 582) care, în lupta sa împotriva persanilor, aspira să apară ca un nou Constantin şi care a reluat numele acestui ilustru înaintaş, a pus să se bată pe reversul banilor de aur o cruce în formă de T, drept urmare a unei vedenii pe care ar fi avut-o şi el. Această cruce, aşezată pe un soclu de patru trepte, se inspira după toate aparenţele din aceea pe care Constantin o ridicase în forumul noii sale capitale. Acest tip a rămas multă vreme în uz, până la sfârşitul secolului al X-lea. Tot ca referinţă la modelele propuse de Constantin, Tiberiu a pus să se bată un hrismon pe reversul altor monede. Un secol mai târziu, Iustinian al II-lea (685 – 695), pentru a sublinia originea supranaturală a puterii monarhice, pe care trebuia să o apere împotriva opoziţiei aristocraţiei, a gravat pe reversul monedelor sale un bust al lui Hristos, suzeranul său, al cărui reprezentant era pe pământ. În legenda monedelor, numele împăraţilor au rămas scrise în latineşte, până sub Teodosie al III-lea (715 – 717). Primele inscripţii greceşti («Prin acest semn vei învinge») au apărut sub Heraclius.

EMAILURILE

Bizanţul a aflat în tehnica emailului încastrat într-o reţea metalică (*email cloisonné*) unul dintre mijloacele de satisfacere a profundei sale înclinări către somptuozitatea culorilor. Poate şi influenţat de obiceiul popoarelor nomade de a monta pietre colorate sau bucăţi de sticlă în lăcaşe rezervate pe

suprafaţa obiectelor de aur, el a combinat şi perfecţionat tehnicile pe care le moştenise de la greci şi de la romani. Procedeul folosit consta în a presăra pulberea de email, făcută dintr-un element incolor (plumb şi borax), care se topea, şi din oxizi metalici de diferite culori, în alveole delimitate de lamele subţiri de aur care fuseseră sudate mai înainte pe o placă de fond tot de aur.

Emailurile se potriveau unei arte care încerca să creeze sentimentul supranaturalului prin stilizarea formelor şi prin bogăţia materiei. În cele mai vechi piese bizantine care au ajuns până la noi, un chenar floral încinge un medalion conţinând fie un bust, al împărătesei Eudoxia spre exemplu (Paris, Cabinetul de medalii), fie o cruce (Walters Art Gallery din Baltimore). Păsările au constituit de asemenea un motiv frecvent: le aflăm pe crucea unui *engolpion* din colecţia Dumbarton Oaks, pe un mic medalion din Chersones (în Crimeea, astăzi la Muzeul naţional de la Moscova), ca şi pe un medalion din colecţia de Clerq (Paris) care are, pe cealaltă parte, un ochi apotropaic[13]. Împletituri de frunze şi flori, comparabile cu acelea din compartimentele aflate în unghiul de sud-vest al Sfintei Sofia, au fost desenate cu ajutorul unor delicate fire de aur pe fondul de email albastru al panoului central care împodobea relicvariul crucii trimise – după tradiţie – de Iustin al II-lea, între 565 şi 575, reginei francilor, sfânta

13 Apotropaic = care apără do influenţe malefice.

Radegonda, şi păstrată în mănăstirea Sainte-Croix de la Poitiers.

Meşterii emailului au tratat şi subiecte sacre. Pe relicvariul Crucii, numit relicvariul Oppenheim, din Metropolitan Museum de la New York (care pare să dateze din veacul al VII-lea), Răstignirea este înconjurată de bust un ale apostolilor şi ale unor sfinţi.

Emailurile care împodobesc fibulele executate în veacul al VII-lea pentru regii longobarzi par să imite modele bizantine.

ŢESĂTURILE

Ţesăturile au contribuit în largă măsură la crearea acelei atmosfere de fast cu care bizantinilor le-a plăcut să se înconjure.

Texte, mozaicuri (*il. 22*) şi fildeşuri (*il. 57*) ne-au păstrat amintirea veşmintelor de lux, împodobite cu motive geometrice, flori, ghirlande de frunze, animale reale sau fantastice, peisaje cu păduri sau cu stânci, chiar şi scene figurative ca închinarea magilor pe hlamida de purpură a Teodorei la San Vitale de la Ravenna. Asterius, episcop din Amasia la sfârşitul veacului al IV-lea, ne spune că oamenii bogaţi din epoca sa, spre a-şi arăta cucernicia, comandau reprezentarea pe veşmintele lor a diferitelor minuni înfăptuite de Hristos, dar el dezaprobă acest obicei, care dădea purtătorilor unor asemenea costume înfăţişarea unor «ziduri pictate ambulante» şi îi expunea batjocurii copiilor de pe stradă. Theodoret, episcop din Cyr (Siria de nord, 393 – 457), ne

vorbeşte despre toga unui senator pe care fusese ţesut întregul ciclu al vieţii lui Hristos. Alteori stofele erau decorate cu subiecte profane, îndeosebi scene de vânătoare sau curse în hipodrom. Iustinian pusese să i se brodeze cu fir de aur, pe un veşmânt de purpură presărat cu pietre nestemate, episoadele victoriei sale asupra vandalului Gelimer.

Ţesăturile slujeau de asemenea la împodobirea palatelor şi a bisericilor, unde erau agăţate pe pereţi, între coloane sau în ancadramentul uşilor. Sub forma unor văluri şi feţe de masă ele acopereau vasele liturgice şi masa altarului. Pavel Silenţiarul a descris în amănunţime draperiile care atârnau între coloanele baldachinului de argint de deasupra altarului Sfintei Sofia de la Constantinopol. Pe una dintre ele, sub trei arcade de aur, se afla Hristos, în tunică de purpură şi mantie de aur, făcând gestul binecuvântării cu mâna dreaptă şi ţinând în mâna stângă Evanghelia, între apostolii Petru şi Pavel, în veşmânt aţi în alb. În afară de minunile lui Hristos, pe chenar mai erau redate bolniţele şi bisericile întemeiate de Iustinian şi de Teodora. Pe două alte draperii, împăratul şi împărăteasa fuseseră înfăţişaţi, pe una, în picioare de o parte şi de alta a Fecioarei, pe cealaltă, înclinându-se dinaintea lui Hristos care îi binecuvânta.

Spre a răspunde cererilor, considerabile ca număr, numeroase ateliere de textile lucrau la Constantinopol şi în provinciile Imperiului. Cele

din Egipt şi din Siria, cu deosebire la Alexandria şi la Antiohia, luaseră un mare a vânt în epoca imperială romană. Încă din primii ani ai Romei Noi, Constantin s-a preocupat să fondeze aici ţesătorii, pe care le-a protejat printr-un edict din 333. Aceste ateliere s-au dezvoltat în împrejurimile, mai apropiate sau mai îndepărtate, ale capitalei. Se cunosc unele până şi în Heracleea din Tracia (vechea cetate Perinthe, rebotezată de Diocleţian, actualmente Eregli), şi chiar pe celălalt ţărm al Propontidei, la Cyzic. Anumite manufacturi erau imperiale; altele, particulare. Manufacturile imperiale aveau monopolul stofelor vopsite cu purpură adevărată şi broşate cu aur, care erau rezervate împăratului. Dar ele fabricau şi celelalte ţesături preţioase de care aveau nevoie curtea şi armata.

Se prelucra lina şi inul, materii cunoscute de multă vreme în bazinul mediteranean, ca şi mătasea, introdusă mai recent. Mătăsurile care, din timpuri imemorabile, erau fabricate în China, începură să fie importate în Persia sub ahemenizi, în Siria şi în Egipt în cursul epocii elenistice, la Roma spre sfârşitul Republicii. Drumul pe care caravanele transportau aceste preţioase bucăţi de mătase porneau din Xinjangfu (Metropola Mătăsii) şi ajungeau la Antiohia (Andu, în textele chineze), traversând, cu variante în itinerarii, Pamirul, oazele din Sogdiana şi Persia. Acest traseu, care dura peste opt luni şi în care se plăteau numeroase taxe de vamă, sporea preţul, şi aşa

ridicat, al mătăsurilor brodate. Astfel, încă din veacul al II e.n., dacă judecăm după descoperirile de la Palmyra, atelierele siriene au început să lucreze singure firele de mătase brută (borangic) care le soseau din China. La început atelierele din Egipt, mai apoi cele de la Constantinopol au imitat acest exemplu. Dar, în ce priveşte aprovizionarea sa, Bizanţul rămânea tributar Persiei, care controla importurile nu numai pe uscat, ci şi pe mare, datorită poziţiei privilegiate pe care o ocupa în Ceylon, de unde îmbarca baloturile de mătase pentru porturile din golful Persic. Astfel războaiele care au dezbinat cele două state au avut repercusiuni dintre cele mai neplăcute asupra aprovizionării atelierelor bizantine. Iustinian încercă să se elibereze de această servitute. Prin anii 552 – 554, doi călugări, aparţinând poate sectei nestorienilor, care fusese bine primită în China, aduseră din K hoţ an la Constantinopol ouă de viermi de mătase pe care le ascunseseră în toiegele lor. Dar oricât de prolifici sunt aceşti viermi, producţia de materie primă n-a ajuns să acopere toate cerinţele. Iată de ce Iustin al II-lea (565 – 578) a ocolit Persia pe la nord, recurgând la mijlocirea turcilor occidentali, stăpâni peste Transoxiana şi având ei înşişi relaţii comerciale cu China. Piedicile întâmpinate în aprovizionare au adus după ele un control sever, efectuat de puterea imperială, asupra distribuirii firelor, fabricaţiei, vânzării şi exportării mătăsurilor. Unele dintre acestea erau rezervate împăratului şi

membrilor aristocraţiei.

Ţesăturile constituiau daruri de preţ pentru principii străini şi pentru papi, a căror bunăvoinţă împăraţii doreau să o câştige. *Liber Pontificalis* a păstrat menţiunea multor stofe bogate venite de la Constantinopol, din Egipt, sau din Siria. Călătorilor le plăcea să ia cu ei asemenea somptuoase amintiri, adesea dejucând supravegherea punctelor de vamă de la graniţe. Consideraţia deosebită faţă de relicvele trimise în Occident se manifesta prin învelirea lor în ţesături scumpe. Şi prelaţii din Galia merovingiană se bucurau când puteau agăţa ţesături orientale între coloanele din bisericile lor, imitând astfel obiceiurile din lumea bizantină. Stofele călătoreau chiar şi înăuntrul Imperiului. Şi acest lucru face ca de multe ori încercările de a determina locul fabricării lor să rămână nesigure.

Din pricina climei secetoase şi a naturii nisipoase a solului, Egiptul este provincia unde s-au păstrat până astăzi cele mai multe ţesături. Dar nu trebuie să credem că toate cele care au fost găsite aici au fost realizate pe valea Nilului. Unele veneau de la Constantinopol. Regretatul A.J.B. Wace a publicat o perdea de tapiserie găsită în Egipt, care poartă marca atelierului de la Heracleea, din Tracia. Lotul de ţesături calificate drept copte este adeseori umflat în chip exagerat.

Ţesături găsite în Egipt

Majoritatea ţesăturilor găsite în Egipt au fost descoperite la Akhmân (antica Panopolis) şi la

Antinoe.

Ca şi în sculptura contemporană a copţilor, motivele de origine păgână, care se bucuraseră de trecere la Alexandria, s-au menţinut în număr destul de mare: subiecte dionysiace, episoade din legenda Afroditei, povestea Fedrei şi a lui Hippolit, judecata lui Paris, Orfeu printre animale, muncile lui Hercule, Amoraşi, scene pastorale, Nereide, adesea călărind monştri mariniţii. *75*). Aceste tapiserii au fost executate cu lână, în punct de «goblen», pe o urzeală cel mai adesea de in uneori de lână. La început, în secolele al IV-lea şi al V-lea, stilul viu şi sprinten nu îşi reneagă ascendenţele elenistice şi lasă locul cuvenit expresiei pitoreşti a unei cochetării feminine, care nu este lipsită de senzualitate. Şi gustul pentru policromia bogată, caracteristic picturii murale de la Alexandria, supravieţuieşte în strălucirea coloritului care scoate în evidenţă nuanţe delicate de albastru, verde, roz, galben şi cafeniu, pe un fond roşu destul de aprins.

În cursul veacului al V-lea şi mai mult încă în al VI-lea, stilizarea înţepeneşte formele şi le dă accente mai viguroase – s-ar zice chiar voit mai virile – foarte îndepărtate de eleganţa uşor superficială a fazei precedente. Contururile sunt mai net accentuate cu linii de culoare închisă. Personajele devin mai îndesate. Degradeurile subtile sunt înlocuite cu tonuri plate, puse în valoare prin opoziţia tonurilor complementare, adeseori pe un fond gălbui sau ocru deschis. Tot

atunci au sporit subiectele creştine tratate pe stofe: jertfa lui Avraam, Adam şi Eva (adesea destul de asemănători cu Apollo şi Daphne), Daniel în groapa leilor, scene din povestea lui Iosif, Naşterea lui Iisus, închinarea magilor, Hristos în mijlocul apostolilor, busturile unor sfinţi. Portretul unui sfânt militar, desigur Teodor, de la Fogg Art Museum, are trăsături atât de regulate şi o expresie de spiritualitate atât de idealizată încât cercetătorii s-au întrebat dacă nu ar fi mai nimerit să-l atribuie unui atelier de la Constantinopol decât unuia din Egipt (*il. 72*).

La sfârşitul veacului al VI-lea şi în al VII-lea, stilizarea din faza precedentă, pierzându-şi rigoarea, a degenerat în forme destul de grosolan desenate şi câteodată chiar greu de descifrat. Printre temele destul de frecvent tratate o întâlnim pe aceea a sfântului călăreţ care ocupă un loc deosebit în evlavia copţilor, aşa cum ne arata şi numeroase reprezentări ale lui în pictură şi în sculptură (*il. 76*).

Producţia stofelor copte s-a prelungit în Egipt după cucerirea arabă, până în secolul al XII-lea.

Apariţia unui stil nou în atelierele de la Constantinopol, fără îndoială şi în cele din Siria şi poate chiar din Egipt, pe calea imitaţiei au fost lucrate ţesături ce dovedesc o incomparabil mai mare splendoare decorativa, dar din care ni s-a păstrat, din nefericire, un număr mult mai redus de exemplare decât din acele precedente. Aceasta se datorează faptului că ele trebuiau să răspundă

nu gusturilor unei clientele provinciale, ci acelora ale curţii şi ale înalţilor dregători ai statului şi ai bisericii. Arta căreia îi aparţin nu mai urmează tradiţia pitorească, alexandrină, ci a iconografiei imperiale romane, sau chiar a stofelor sasanide. Într-adevăr, nu există domeniu în care Iranul să fi influenţat mai profund Bizanţul decât acela al ţesăturilor: uneori chiar nu se mai ştie căruia din cele două imperii i se poate atribui o piesă sau alta. De altfel asistăm aici la o ciudată întorsătură a lucrurilor. În veacul al III-lea din era noastră, producţia atelierelor persane nu se diferenţia încă prin nicio trăsătură cu deosebire remarcabilă. Dar Şapur al II-lea (309 – 379), după victoriile sale în Siria, a luat ca prizonieri meşteri ţesători pe care i-a stabilit în mai multe centre din Susiana. În veacul al V-lea, ţesăturile iraniene începuseră să fie foarte apreciate în ţările străine. Şi la începutul veacului al VII-lea a venit rândul lui Heraclius, după victoria sa asupra lui Chosroe al II-lea, în 624, să aducă la Constantinopol ţesători sasanizi. Bizanţul a împrumutat de la perşi decorul de medalioane, sau de «roate», unite prin ornamente împletite şi încadrând vieţuitoare – oameni, patrupede, păsări – aşezate faţă în faţă, sau spate în spate, după formula antitetică îndrăgită în Orient. Adesea, între aceste figuri, se înalţă «arborele vieţii». În această manieră a fost tratată tema vânătorii: după un obicei al popoarelor iraniene şi al celor înrudite (ca sciţii), doi călăreţi se întorc spre a-şi slobozi săgeţile în animalele

care au fost reprezentate dedesubtul lor.

În interiorul acestor medalioane se introduc subiecte specific bizantine. Dar specialiştii sunt dezorientaţi în ce priveşte data fabricării ţesăturilor astfel decorate. Ei şovăie între secolele al VI-lea şi al VIII-lea pentru piesa de mătase găsită în mormântul lui Carol cel Mare, ale cărei fragmente sunt împărţite între Aachen şi muzeul Cluny (*il. 73*). După o schemă iconografică luată din reprezentările triumfurilor lui Alexandru şi Dionysos, conducătorul de care învingător este înfăţişat în picioare în cvadriga sa între doi servitori ai circului, ţinând fiecare un bici, care se pregătesc să-i pună cununa pe cap. În partea de jos, doi slujbaşi azvârlă bani într-un recipient. Sensul efectelor decorative generate de simetrie o ia aici înainte realismului: aceasta se vede bine în stilizarea savantă care comandă dispunerea cailor şi în felul în care roţile au fost deplasate piuă la marginea medalionului, la extremităţile diametrului orizontal desenat de osie. Ţapii afrontaţi de o parte şi de alta a unei palmete, în colţuri, provin din ţesăturile sasanide.

Alteori, înăuntrul unor medalioane, se introduc subiecte religioase. Muzeul Vaticanului posedă o celebră ţesătură de mătase, pe care s-au înfăţişat Bunavestire şi Naşterea (*il. 74*). Ea a fost localizată când în Egipt, când în Siria, dar simţul măreţiei care prezidează compoziţiile şi înrudirea lor cu unele miniaturi permit să ne gândim în cazul de faţă mai degrabă la un atelier de la

Constantinopol. Data este de asemenea îndoielnică, unii savanţi pronunţându-se pentru secolul al

VI-lea, alţii pentru al VII-lea sau al VIII-lea.

7. INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ

În faţa decăderii Romei, Europa occidentală, zguduită de invaziile germanice şi lipsită de sprijinul unei puteri politice solide, şi-a întors privirile către Imperiul bizantin, unde supravieţuise măreţia imperială şi unde înflorea o viaţă intelectuală, religioasă şi artistică extrem de activă.

În Galia, contactele erau asigurate de pelerinii care se duceau în Locurile sfinte şi de acei numeroşi neguţători greci şi sirieni care, stabiliţi în numeroase oraşe, ca Marsilia, Arles, Narbonne, Orléans şi Paris, străbăteau ţara în lung şi în lat vânzând produsele Orientului: vin, ulei, mirodenii, papirus, bumbac, fildeş, ţesături şi chiar icoane. De asemenea călugării veniţi din Egipt şi din Asia au făcut cunoscute regulile şi obiceiurile vieţii ascetice.

Multe dintre marile biserici din Galia, zidite în secolele al V-lea şi al VI-lea, au fost decorate cu mozaicuri, pe care textele le laudă pentru splendoarea şi strălucirea lor. Între alte regiuni, Auvergne a fost foarte receptivă faţă de influenţele orientale. Sidonius Apollinarius înălţase la Clermont o biserică închinată sfântului Gheorghe, ale cărui moaşte le primise din Lydda,

în Palestina. O altă biserică fusese întemeiată în acelaşi oraş, pe la 470, în cinstea sfântului Cyr, de către un călugăr cu numele de Avraam venit de pe malurile Eufratului. La sfârşitul veacului al V-lea, se ridicase în afara oraşului o biserică închinată sfântului Antolianus. Era o bazilică cu cupolă de tipul acelora care se răspândiseră pe atunci în Imperiul bizantin, cu deosebire în Anatolia. Pe de altă parte, biserica Saint-Martin din Tours, terminată în jurul anului 470, pare să fi fost o bazilică cu cinci nave, având deasupra colateralelor tribune proprii şcolii constantinopolitane, fără îndoială după modelul bisericii Sfântului Mormânt de la Ierusalim. Poate că deasupra edificiului se ridică şi o cupolă. Se pare că tribune existaseră şi în starea iniţială a bisericii Sfântul Petru de la Vienne, ale cărei ziduri păstrează în partea de jos a asizelor bolovani separaţi prin straturi de cărămidă: partea terminală de la est ar fi fost alcătuită dintr-o absidă, flancată de o proscomidie şi un diaconicon, după un tip venit din – Siria, care se răspândise şi în vestul Balcanilor. În veacul al VI-lea, catedrala din Nantes, terminată pe la 567, pare să fi fost, dacă judecăm după descripţia lui Fortunat, o bazilică cu cupolă, împodobită cu mozaicuri. La Toulouse, fie sub dominaţia vizigoţilor, între 408 şi 506, fie pe la mijlocul veacului al VI-lea, sau ceva mai târziu, a fost construită o biserică decagonală, vestita «Daurade», numită astfel după mozaicurile sale cu fond de aur care erau repartizate pe trei

etaje de arcaturi. Edificiul a fost distrus de benedictini în 1761, dar îl cunoaştem după descrierea făcută în secolul al XVII-lea de dom Odon-Lamothe, şi se pare că iconografia sa era cel puţin în parte bizantină.

În nord-vestul Europei, călugării irlandezi au întreţinut relaţii cu monahii din Egiptul copt, fie că unii dintre aceştia veniseră în mănăstirile lor, fie că ei înşişi îi vizitaseră, ca pelerini, şi au Împrumutat de la ei, pentru miniaturile lor, motive decorative pe care le-au combinat în chip savant cu ornamentele preluate din aurăria locală.

Renaşterea anglo-saxonă în Northumbria, începând din a doua jumătate a veacului al VII-lea, a fost favorizată nu numai de aporturile romane datorate călugărilor benedictini, ci şi de introducerea unor opere de artă bizantină. Aceste influenţe emanate de Roma şi de Constantinopol au alimentat şi au sprijinit reacţia umanistă şi realistă împotriva exuberantei abstractizări decorative a irlandezilor. Benedict Biscop, episcop la Yarrow şi la Wearmouth, care a făcut cinci călătorii în Italia, a adus de acolo o bună parte din vechea bibliotecă a lui Casiodor, ale cărei manuscrise împodobite cu miniaturi au avut mulţi imitatori. Sfântul Teodor, care, în 668, a fost însărcinat de papa Vitalie să reorganizeze biserica din Anglia, era un grec din Tars, iar sfântul Adrian, care a predicat la începutul secolului al VIII-lea, venea tot din Imperiul bizantin. Artişti bizantini au lucrat poate chiar la decoraţia

sculptată a bisericii Saint-Andrew din Hexham, între 671 şi 674. Pe faţa de sud a crucii de piatră din Ruthwell (la sfârşitul veacului al VII-lea), Hristos este de tip bizantin, şi este interesant să relevăm, pe acelaşi monument, în scena Spălării picioarelor lui Iisus de către Maria-Magdalena, deosebirea de stil între Mântuitor, copiat după vreun model oriental, şi figura grosolană a păcătoasei pocăite, creaţie a vreunui artist localnic. Wilfred, abate în Ripon şi pentru câtăva vreme episcop de York, a pus să se execute un Evangheliar cu litere de aur pe fond de purpură, imitând astfel unele manuscrise imperiale de la Constantinopol. Tot de la Bizanţ a fost probabil împrumutat prototipul evangheliştilor şezând, din *Book of Lindisfarne* (la British Museum; sfârşitul veacului al VII-lea, începutul celui de-al VIII-lea; cf. Grabar şi Nordenfalk, *Le Haut Moyen-Age*, p. 117). Miniaturistul, care a ştiut să dea dovadă de o vigoare a stilului foarte personală, şi-a recunoscut datoria contractată scriind, cu litere latine, deasupra evangheliştilor, cuvântul grec «O Aghios» (= sfânt). În veacul al VIII-lea, cei doi evanghelişti din *Codex aureus*, de la Biblioteca regală din Stockholm, care aparţine şcolii din Canterbury, sunt aşezaţi faţă în faţă pe un tron cu perna de purpură, după inoda împăraţilor bizantini şi a unor reprezentări ale lui Hristos din anumite abside (Grabar şi Nordenfalk, op. cit., p. 123). Forţa nouă a modeleului, care contrastează cu formele plate ale miniaturii irlandeze, se

datorează poate amintirii lăsate fie de dipticuri consulare, fie de picturi murale. Semnalăm în sfârşit că opt tabele de concordanţă înserate în Evangheliarul bisericii Sfânta Coaterina din Maaseyck (sfârşitul secolului al VII-lea, începutul celui de-al VIII-lea) se trag din prototipuri bizantine.

CONCLUZIE

În cursul celor patru secole de care ne-am ocupat până acum, arta din provinciile răsăritene ale Imperiului roman s-a transformat treptat în artă bizantină. Creştinii împrumutaseră de la păgâni bazilicile lor cu şarpantă şi edificiile lor cu plan central. Combinarea elementelor aparţinând acestor două tipuri, cu cupola aşezată pe un plan pătrat a mausoleelor şi băilor din Anatolia şi din Siria-Palestina a dat naştere bazilicii cu cupolă, căreia avea să-i aparţină întreg viitorul arhitecturii bizantine. Arta narativă elenistico-romană şi arta triumfală a împăraţilor romani au furnizat un număr însemnat de formule permiţând ilustrarea credinţelor religiei noi. Folosirea mozaicului parietal, utilizat mai întâi de păgâni în nişele nimfeelor şi ale băilor, favorizã înflorirea acestui stil neiluzionist, pe care îl cerea prefacerea sensibilităţii provocată de criza din veacul al III-lea. Gustul pentru lux afla în moştenirea lumii romane toate tehnicile în stare de a-l satisface.

N-a existat niciodată între Imperiul roman şi Imperiul pe care îl calificăm bizantin vreo ruptură radicală, având drept consecinţă necesitatea

acestuia de a se întoarce spre noul pol de atracţie pe care l-ar fi constituit pentru el Persia sasanidă şi de a-şi trage de aici cele mai adânci izvoare de inspiraţie. Atunci fiind Iustinian a conceput proiectele construcţiilor sale grandioase, el a făcut aceasta cu convingerea că este unul dintre cei mai glorioşi împăraţi romani, şi artiştii cărora li s-a adresat au aflat în tradiţiile tehnice şi estetice ale provinciilor greceşti sau elenizate, elementele pe care au izbutit să le combine în noi sinteze. Faţă de arta sasanidă, făcută din compromisuri, adesea hibride, arta bizantină afirmă deplina vigoare a unei creaţii originale, rezultată, prin mutaţii, dintr-un trecut îndelungat, care îşi păstra neştirbit prestigiul. Astfel, regii sasanizi au adus din Siria romană sau bizantină mozaicari şi ţesători: iar Chosroe I (531 – 578), după ce a cucerit Antiohia, a construit, în apropiere de Cresiphon, un oraş pe care l-a numit «noua Antiohie a lui Chosroe».

Fără îndoială că bizantinii şi sasanizii se admirau şi se apreciau în acelaşi timp în care se băteau pe câmpul de luptă şi vor fi rivalizat în etalarea ostentativă a fastului. Primii au împrumutat de la ceilalţi motivele pentru ţesăturile, obiectele de aurărie şi, în anumite împrejurări, pentru mozaicurile şi sculpturile lor arhitecturale; ei le datorează poate, până la un anumit punct, şi gustul pentru cupolele mai monumentale decât acelea pe care aveau obiceiul să le ridice înainte de Iustinian. Icoana, această creaţie originală a Bizanţului, nu datorează totuşi

nimic Persiei.

Deosebirile care separă şi chiar opun arta bizantină artei din epoca imperială romană sunt pricinuite de natura proprie a statului bizantin şi de dialectica evoluţiei sale.

Când începeau să mijească zorile veacului al VIII-lea, Imperiul bizantin, vechi de patru sute de ani, era în posesia unei arte bine constituite şi gata să cunoască noi dezvoltări. Statul era însă bântuit de frământări şi nelinişte, exteriorizate şi în disputa privind problema legitimităţii imaginilor. Curând avea să izbucnească criza iconoclastă.

Partea a doua

CRIZA ICONOCLASTĂ (DINTRE ANII 720 – 834)

Cucerirea de către arabi a provinciilor africane şi asiatice ale Imperiului, cu excepţia Anatoliei, apăruse în ochii adversarilor imaginilor, încă numeroşi, drept o pedeapsă pe care Dumnezeu le-o dăduse bizantinilor care, manifestând faţă de icoane o veneraţie excesivă, mai ales din a doua jumătate a secolului al VI-lea, se întorseseră la practicile vinovate ale idolatriei păgâne. Protecţia divină nu se îndrepta oare asupra musulmanilor, care respectau interdicţia din Decalog de a făuri şi de a cinsti chipul lui Iehova şi al oricărei fiinţe divine? Dacă oamenii doreau să recâştige bunăvoinţa Creatorului, era necesar să se restabilească severitatea dintru început a creştinismului.

SITUAŢIA ISTORICĂ

Cauzele iconoclasmului

Cam aceasta trebuie să fi fost convingerea lui Leon al III-lea Isaurianul (717 – 741), fost strateg al themei anatolice, care se răsculase împotriva slabului Teodosie al III-lea (715 – 716) şi se proclamase împărat, în scopul de a restaura autoritatea statului şi de a duce cu energie lupta împotriva duşmanilor, arabi, bulgari, longobarzi, care, din toate părţile, râvneau să se statornicească în noile provincii ale Imperiului.

Şi o altă cauză a mai putut determina politica iconoclastă a lui Leon al III-lea. Acest împărat, care pusese mâna pe putere graţie sprijinului soldaţilor-ţărani din Anatolia, ale căror aspiraţii le împărtăşea, nu privea fără nelinişte expansiunea monahismului. Bunurile imobile ale mănăstirilor, scutite de biruri, se întindeau în chip primejdios în dauna micii proprietăţi ţărăneşti şi a tezaurului imperial. În afară de aceasta, prin strădania lor de a recruta novici, călugării sustrăgeau un număr însemnat de oameni liberi de la obligaţiile lor de cetăţeni şi de soldaţi. Or, imaginile, adesea făcătoare de minuni, pe care le posedau mănăstirile şi ale căror copii le răspândeau, erau unul dintre principalii agenţi ai influenţei lor asupra credulităţii poporului. Condamnând icoanele se lovea de asemenea şi în călugări şi s-a putut spune pe bună dreptate că iconomahia era o «monahomahie».

Din partea bisericii, opoziţia a venit mai ales

de la papii Grigore al II-lea (715 – 731) şi Grigore al III-lea (731 – 741), iar în Răsărit de la sfântul Ioan Damaschinul (± 675 – 741), care a ocupat înalte funcţiuni la curtea califului omeiad din Damasc înainte de a se retrage la mănăstirea Sfântul Sava de lângă Ierusalim. Prin anul 727 şi următorii, Ioan Damaschinul a întocmit trei

Măsurile lui Leon al III-lea

Iscusit politician, Leon al III-lea a acţionat în etape. A început prin a porunci să se pună pe foc, în 726, imaginea lui Hristos care se afla deasupra porţii Chalké şi a înlocuit-o cu o cruce mare; în anii următori, înteţi propaganda împotriva imaginilor. Întărindu-şi astfel treptat poziţiile, în 730 obţinu din partea consiliului imperial, alcătuit din înalţii dregători civili şi ecleziastici, aprobarea unui edict care ordona distrugerea imaginilor religioase. Îl destitui pe patriarhul Gherman, care refuzase să semneze documentul, şi îl înlocui cu singhelul (auxiliarul) său, Anastasie, profund devotat coroanei. Înaltul cler se alătură, în ansamblu, împăratului.

O teologie a imaginilor şi combaterea ei omilii în care a elaborat o adevărată teologie a icoanei. El motiva cultul imaginilor prin dogma celor două naturi ale lui Hristos, umană şi divină, şi arăta că la originea iconoclasmului stătea persistenţa neînţelegerii monofizite a acestei taine. După el, reprezentările lui Hristos aveau meritul de a confirma realitatea naturii sale umane. În plus, icoanele, simboluri ale arhetipurilor, îngăduiau

oamenilor să se apropie de perceperea divinului.

Conflictul a căpătat accente de o şi mai mare violenţă sub domnia fiului şi urmaşului lui Leon al III-lea, Constantin al V-lea (741 – 775), căruia adversarii săi i-au dat porecla de Copronimul (= cu nume murdar). Curajul său în luptă şi victoriile repurtate asupra arabilor şi bulgarilor îi aduseseră un mare prestigiu în rândurile poporului şi ale armatei. Astfel, mergând mai departe decât tatăl său, s-a simţit îndeajuns de puternic pentru a întruni, la începutul anului 754, un sinod care a reînnoit proscrierea imaginilor religioase şi a poruncit distrugerea lor. Urmărind controversa pe terenul unde o plasase Ioan Damaschinul, acela al doctrinelor hristologice, sinodul nu condamna numai cultul icoanelor ca o întoarcere la idolatrie. El afirma că partizanii imaginilor cădeau inevitabil în erezie, fie în nestorianism dacă socoteau că numai natura umană a lui Hristos era reprezentată, fie în monofizitism dacă socoteau că natura divină era reprezentată în acelaşi timp, întrucât, în acest caz, ei confundau naturile de neconfundat ale lui Dumnezeu.

Măsurile lui Constantin al V-lea

Patriarhii din Alexandria, Antiohia şi Ierusalim refuzaseră să fie reprezentaţi la acest sinod. Lucru în aparenţă paradoxal, episcopii rămaşi credincioşi icoanelor erau tocmai aceia din teritoriile dominate de Islam, deoarece ei nu se aflau sub autoritatea împăratului.

După zece ani în cursul cărora a încercat să

se slujească de persuasiune, Constantin a hotărât, văzând zădărnicia strădaniilor sale, să recurgă la forţă pentru a pune în aplicare hotărârile sinodului. Imaginile religioase, mozaicurile, frescele, icoanele au fost distruse în tot Imperiul. Au fost rupte sau arse unele manuscrise. Cei ce se împotriveau au fost pedepsiţi cu mutilări corporale, pedepse cu închisoarea, surghiunul sau chiar moartea. Numeroase mănăstiri au fost închise sau transformate în cazărmi şi în băi publice. Călugării, batjocoriţi fără cruţare, au fost redaţi vieţii profane. La Constantinopol, mulţimea care, sub Leon al III-lea, voise să împiedice distrugerea imaginii lui Hristos de la poarta Chalké, a trecut acum de partea lui Constantin al V-lea, pe care îl aclama strigând: «Azi lumea este salvată, o, Basileus, pentru că tu ne-ai eliberat de idoli». Violenţa şi fanatismul s-au dezlănţuit în Imperiu.

Refluxul iconoclasmului şi prima reinstaurare a imaginilor

Toate acestea nu puteau să nu ducă la o anume oboseală. Fiul lui Constantin al V-lea, Leon al IV-lea (775 – 780), continuând să condamne funcţionarii care favorizau cultul imaginilor, s-a arătat în ansamblu mai moderat decât tatăl său şi nu s-a împotrivit numirii unor călugări în scaunele episcopale importante. Văduva sa, ateniana Irina, care a deţinut regenţa în numele fiului lor, Constantin al VI-lea, era, prin originea ei greacă şi prin sensibilitatea ei de femeie, foarte ataşată

cultului icoanelor. În 787, al VII-lea sinod ecumenic de la Niceea, la care şi-au trimis reprezentanţi papa Adrian I, patriarhii din Alexandria, Antiohia şi Ierusalim, a reinstaurat în chip solemn cultul imaginilor, precizând că acestea nu aveau dreptul la adoraţie (latrie), ci doar la veneraţie (proskynesis). Această pietate era o datorie pentru orice om evlavios. În semn de victorie, Irina a pus să se aşeze o nouă icoană a lui Hristos pe poarta Chalké.

Scutirea de impozite pe care Irina a consimţit să o aplice populaţiei Constantinopolului şi călugărilor pentru a-şi atrage sprijinul lor, dărnicia ei faţă de mănăstiri au compromis grav finanţele statului. Înfrângerile suferite din partea arabilor sporiră şi mai mult nemulţumirea păturilor conducătoare. La 31 octombrie 802, logothetul (administratorul) vistieriei, Nichifor, a preluat puterea imperială şi a trimis-o în surghiun pe Irina. Însă, dornic să păstreze Imperiului liniştea necesară pentru a duce la capăt opera de echilibrare financiară şi pentru a face faţă atacurilor arabilor şi bulgarilor, Nichifor s-a abţinut să reaprindă cearta în jurul imaginilor. Ginerele şi urmaşul său, Mihail Rangabe (811 – 813) era un om slab care s-a lăsat dominat de Teodor, energicul stareţ iconodul al mănăstirii Studion. El continuă liberalităţile faţă de călugări şi se arătă în chip deschis potrivnic iconoclasmului. Cum, în acelaşi timp, bulgarii, sub comanda lui Krum, repurtau victorie după victorie

şi ameninţau Constantinopolul, armata se răsculă şi îl proclamă împărat pe Leon Armeanul, strateg al themei anatolice. În capitală, mulţimea, cuprinsă de panică, s-a năpustit în biserica Sfinţilor Apostoli şi a căzut în genunchi la mormântul împăratului cel mai ocărit de iconoduli, Constantin al V-lea, marele învingător al bulgarilor, strigând: «Ieşi din groapă, împărate, şi vino în ajutorul ţării care va să piară!» Condiţiile erau întrunite pentru o reluare a luptei iconoclaste. Reinstituirea imaginilor şi favoarea de care se bucurau din nou călugării fuseseră urmate de înfrângeri militare. Era limpede că pentru a redresa situaţia trebuia să se revină la politica lui Leon al III-lea şi Constantin al V-lea.

Noua interdicţie a imaginilor

Leon al V-lea a întrunit la Sfânta Sofia, în 815, un sinod care a reînnoit condamnarea imaginilor. A reînceput persecuţia împotriva iconodulilor recalcitranţi. Teodor Studitul, unul dintre principalii susţinători ai rezistenţei, precum şi patriarhul Nichifor au fost surghiuniţi, la fel ca şi numeroşi călugări. La adăpostul împrejurărilor care au urmat, Mihail din Amorium ţin Frigia) a pus să fie asasinat Leon al V-lea şi a preluat puterea. Din spirit de conciliere, îi rechemă pe exilaţi şi îi eliberă pe întemniţaţi, dar nu reinstaură imaginile. Când a murit, în octombrie 829, i-a lăsat fiului său Teofil o situaţie la fel de încordată. Teofil s-a hotărât să-i pună capăt, încercând să scoată învingător partidul iconoclast,

de care era puternic ataşat. El era foarte influenţat de fostul său preceptor, Ioan Gramaticul, unul dintre cei mai eminenţi teoreticieni ai iconoclasmului, pe care l-a urcat pe tronul patriarhal. Persecuţia reîncepu pentru ultima dată împotriva partizanilor imaginilor şi mai cu seamă împotriva călugărilor. Dar ea pare să se fi limitat doar la Constantinopol şi să nu fi fost implacabilă. Asia Mică, de unde pornise mişcarea iconoclastă cu un secol şi jumătate în urmă sub Ioan al III-lea, nu s-a mai opus, învăţând din experienţă ce consecinţe funeste aduceau după ele asemenea certuri. În sfârşit, imaginile răspundeau pe meleagul grec unei nevoi prea profunde a firii omeneşti pentru a putea fi definitiv proscrise.

Reinstaurarea imaginilor

Teofil muri la 20 ianuarie 842. După un timp de şovăială, văduva sa, Teodora, care, împreună cu fiicele sale, continuase să se închine la icoane în gineceele palatului, a convocat un sinod pentru a reinstitui cultul imaginilor. La 11 martie 843, în prima duminică din Postul Mare, reinstaurarea icoanelor a fost celebrată cu fast la Sfânta Sofia în prezenţa unei mari mulţimi de călugări care, coborând din munţii Bitiniei, defilaseră ca nişte învingători pe străzile capitalei. Până şi astăzi biserica greacă pomeneşte evenimentul prin slujbe la aceeaşi dată mobilă: este sărbătoarea Triumfului ortodoxiei (Duminica ortodoxiei).

Cearta în jurul imaginilor nu fusese decât

unul dintre aspectele – cât de important însă! – al situaţiei noi în care se aflau

Bizanţul şi lumea arabă bizantinii ea urmare a apariţiei arabilor pe primul plan al istoriei.

Lumea arabă a jucat atunci faţă de Bizanţ un rol comparabil, într-o anumită măsură, cu acela pe care îl deţinuse Iranul sasanid, în cursul secolelor precedente, de duşman fascinant şi fascinat. Stăpâni pe teritorii care se întindeau din Persia până în Spania, arabii nu visau decât – să continue a-şi întinde dominaţia asupra unor meleaguri noi. Împăraţii de la Constantinopol au fost nevoiţi în mai multe rânduri să le respingă incursiunile în Asia Mică. În 827, arabii veniţi din Spania cuceriră Creta, pe care o transformară în bază pentru raidurile lor de corsari în Mediterana răsăriteană. Începând din 831, arabii aglabizi porniţi din Tunisia întreprinseră în mai multe etape cucerirea Siciliei, din care Bizanţul nu mai poseda, în 859, decât Siracusa şi Taormina. De asemenea ei trecură în Italia meridională, unde puseră stăpânire pe Taranto (839) şi pe Bari (841). Conflictele armate nu împiedicau însă relaţiile intelectuale, comerciale şi chiar politice, când era vorba să se încheie un armistiţiu sau să se reglementeze plata tributului. Domnitorii bizantini şi arabi nutreau stimă unii faţă de alţii şi se socoteau incomparabil superiori şefilor barbari din Occident. Nicolae Misticul, elev şi urmaş al patriarhului Fotie, scria unui emir arab din Creta, în veacul al IX-lea: «Cele două puteri ale întregului

Univers, a sarazinilor şi a romanilor, se deosebesc şi strălucesc aşa cum strălucesc pe firmament cei doi luceferi.» Aceste cuvinte sunt ca un ecou al vorbelor lui Teofilact Simokatta, pentru care Constantinopolul şi Cresiphonul, fosta capitală a sasanizilor, erau asemenea celor doi ochi ai lumii.

Pentru a organiza teritoriile asupra cărora domneau şi pentru a menţine în ele o viaţă civilizată, califii Omeiazi au fost siliţi să îşi asigure concursul unor slujbaşi şi artişti bizantini în Siria şi în Egipt, sau persani în Mesopotamia şi în Iran. Ei au adoptat regulile şi metodele administraţiei bizantine şi au păstrat obiceiul de a redacta documentele oficiale în limba greacă. Întemeietorul dinastiei, Moavia, a imitat ceremonialul de la curtea din Constantinopol. Monedele Omeiazilor au reprodus, până la sfârşitul secolului al VII-lea, tipurile de monede bizantine sau sasanide. Iar când Abd el-Melik (685 – 705) a înfăţişat pe monedele sale lancea Profetului, el nu a făcut altceva decât să se inspire din crucea de pe monedele bizantine.

În posesiunile Omeiazilor, arta bizantină a supravieţuit sub două aspecte deosebite, după mediile sociale cărora li se adresa. Pusă în slujba califilor, ea se prefăcu progresiv într-o artă princiară musulmană cu aspect profan, în care pătrundeau de asemenea elemente iraniene. Dimpotrivă, în comunităţile creştine ea decăzu şi sfârşi prin a se stinge.

Am văzut mai înainte (pag. 82) că artişti

bizantini lucraseră la Cupola de pe Stâncă (Kubbet es-Sachra), de la Ierusalim, şi la Marea Moschee de la Damasc. Castelele Omeiazilor, construite în cursul primei jumătăţi a secolului al VIII-lea, datorează mult tradiţiilor bizantine, în ceea ce priveşte arhitectura şi decorul lor pictat sau sculptat. Pentru ziduri s-a continuat folosirea tehnicii frumoaselor pietre cioplite în unghiuri drepte, îngrijit îmbinate, a cărei tradiţie provenea, cu mult înainte de epoca bizantină, din epoca romană. Planurile au rămas, în elementele lor esenţiale, conforme modelelor anterioare. Sala de tip bazilical apare adesea, fără îndoială pentru audienţele princiare. Palatul Mşatta, construit probabil sub el-Ualid al II-lea (743 – 749), cuprinde o sală triconcă a cărei ascendenţă bizantină este neîndoielnică. Decorul acestor reşedinţe nu se înscrie mai puţin în tradiţia artei ornamentale a Bizanţului. Multă vreme friza sculptată din castelul Mşatta a fost considerată ca una dintre operele cele mai caracteristice ale artei creştine din Răsărit! Figurile omeneşti sculptate, din palatul Kase al-Hayr, construit de califul Hişam pe la 730, amintesc de cele de la Palmyra. Intervenţia unor artişti bizantini în executarea frescelor de la Kusayr Amra, în Iordania, în al doilea pătrar al secolului al VIII-lea, a dus la scrierea numelor personajelor în limbile arabă şi greacă, în arhitectură, turnul bisericilor siriene a dat naştere minaretului cu secţiune pătrată. Termele romano-bizantine s-au prelungit în

hammam-urile musulmane.

Evoluţia artei a urmat o cale aproape inversă în comunităţile creştine. Arabii lăsaseră libertatea cultului populaţiilor cucerite, care trebuiau doar să recunoască supremaţia politică a noilor lor stăpâni şi să le plătească un bir special pentru a compensa scutirea de serviciul militar. Sfântul Ioan Damaschinul, care a fost unul dintre cei mai mari teologi ai bisericii bizantine şi, în acelaşi timp, un înalt funcţionar al curţii Omeiazilor, este un bun exemplu al vitalităţii păstrate de creştinism pe meleagurile Islamului la începutul veacului al VIII-lea. Pe de altă parte, sectele eretice, monofizite şi nestoriene, s-au bucurat de o libertate pe care nu o cunoscuseră pe vremea bizantinilor. Aceste comunităţi creştine continuară să zidească biserici şi să le decoreze uneori cu fresce. De asemenea, împodobiră manuscrise cu miniaturi. Dar, spre deosebire de califi, ele nu aveau resursele necesare pentru a chema artişti de la Constantinopol, nici pentru a se adresa celor mai buni meşteri locali. Arta căpătă astfel aspecte populare, care, în unele ocazii, puteau să nu fie lipsite nici de forţă, nici de savoare. Dar ea s-a secătuit şi s-a fosilizat pe măsură ce numărul credincioşilor s-a redus ca urmare a convertirii la religia islamică a creştinilor doritori să pătrundă în clasa dominantă şi să scape de impozitul special pe care altfel erau siliţi să-l plătească. Paralel, limba arabă a eliminat nu numai greaca, în documentele oficiale, ci şi copta şi siriană, socotite

limbi vorbite de poporul de rând. Atunci s-a constituit o literatură creştină în limba arabă. Ruptă de Bizanţ, arta creştină din Orientul Apropiat asiatic s-a îndreptat spre moarte. Proba de control asupra rolului hotărâtor pe care l-a jucat Constantinopolul ca factor educativ în materie de artă era făcută.

Prăbuşirea Omeiazilor în 750 şi preluarea puterii de către Abbasizi – urmaşii lui Abbas, unchiul Profetului – avură drept consecinţă îndepărtarea artei arabe de arta Bizanţului. Noii stăpâni îşi construiră o capitală în Irak, la Bagdad, în apropiere de Cresiphon, antica reşedinţă a părţilor şi a sasanizilor. Ei s-au sprijinit pe iranieni, iar tradiţiile Persiei sasanide au oferit pentru început elementele constitutive ale activităţilor artistice pe care le-au patronat. Arhitectura abbasidă a reluat în Iran construcţia de cărămidă, folosirea bolţilor şi a cupolelor pe trompe de colţ, anumite dispozitive ale planurilor palatelor regale. Dar, prin intermediul monumentelor omeiade, ea a moştenit trăsături bizantine, mai ales în decor.

Bizanţul şi Europa occidentală

În schimb, ruptura dintre Bizanţ şi Europa occidentală se adâncea tot mai mult. Papii au încetat să se socotească supuşi ai împăraţilor de la Constantinopol, a căror politică iconoclastă o condamnau şi a căror neputinţă de a-i apăra împotriva înaintării longobarzilor o constatau pe pielea lor. Începând cu Ştefan al II-lea (752 – 757),

ei au dobândit alianţa şefilor franci, care le recunoscură puterea temporară asupra fostului ducat al Romei, încoronarea lui Carol cel Mare ca împărat de către papa Leon al III-lea în ziua de 25 decembrie a anului 800 a desăvârşit ruptura politică. Bizantinii socotiră acest eveniment ca pe o adevărată uzurpare a titlului de împărat, pe care îl considerau rezervat suveranului care domnea la Constantinopol, în ochii lor singurul moştenitor al împăraţilor romani. În plus, înaintarea longobarzilor redusese posesiunile lor din Italia: exarhatul Ravennei, cu capitala sa, căzuse în cursul anului 751. La începutul secolului al IX-lea, Carol cel Mare, punând stăpânire pe regatul longobard, a dorit să cucerească şi aşezările din laguna veneţiană, ai cărei locuitori, în marea lor majoritate, faţă de pretenţiile pe care le aveau «barbarii *r*> duşmani asupra teritoriilor lor, rămâneau în chip firesc credincioşi Imperiului strămoşilor lor, adică Imperiului roman a cărui capitală era la Constantinopol. La capătul unor negocieri destul de îndelungate, Mihail I Rangabe (811 – 813) acceptă, în 812, să îi recunoască lui Carol cel Mare titlul de împărat, cu condiţia de a păstra insulele veneţiene, cap de pod al negoţului bizantin îndreptat spre Italia de nord, Franţa şi Germania. Veneţia avea să preia ştafeta de la Ravenna, ca centru de răspândire a influenţelor bizantine în Occident. Regiunile grecizate din Italia meridională rămâneau parte integrantă din Imperiul bizantin.

Dar, deşi îşi afirma independenţa politică, Imperiul lui Carol cel Mare nu înceta să privească înspre Bizanţ. Împăratul şi episcopii din Occident urmăreau cu interes desfăşurarea luptei iconoclaste. *Cărţile Caroline* din 790, conciliu] de la Frankfurt din 794 şi acela de la Paris din 825 luară poziţie în această dezbatere şi definiră o atitudine independentă condamnând atât distrugerea imaginilor, cât şi venerarea lor. Asupra acestui din urmă punct, francii se arătau chiar mai intransigenţi decât papii şi decât italienii. Teologii lor respingeau temele hagiografice, oricând susceptibile să ducă la perversiunile iconolatriei şi politeismului. Ei recomandau în schimb subiecte cu o valoare pedagogică: scenele din viaţa lui Hristos, viziunile teofanice şi imaginile care, prin simboluri şi alegorii, demonstrau marile adevăruri creştine.

1. ARHITECTURA ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Epoca iconoclastă nu mai oferă acea diversitate de tipuri, cu aspect încă roman, care alcătuise bogăţia şi farmecul arhitecturii paleocreştine. Războaiele împotriva arabilor sau a bulgarilor şi certurile religioase nu au fost favorabile construirii unor noi biserici. Constructorii au exploatat formulele arhitecturii cu cupole elaborate în cursul veacurilor al VI-lea şi al VII-lea, reţinând mai ales pe acelea care se trăgeau din planul bazilical, dar fără să le aducă inovaţii esenţiale.

Sfânta Irina de la Constantinopol

Atunci când, sub Constantin al V-lea Copronimul, s-a rezidit Sfânta Irina de la Constantinopol, distrusă, cu excepţia pronaosului, de cutremurul de pământ din 26 octombrie 740, s-au respectat temeliile bisericii lui Iustinian, dar, fără îndoială, s-a modificat puţin aspectul elevaţiei. Pe o bazilică cu trei nave, precedată de un nartex şi de un atrium cu trei porticuri, se ridică o cupolă cu tambur sprijinită de bolţi în leagăn, care desenau cele trei braţe ale unei cruci, la est, la nord şi la sud. La vest, acolo unde în epoca lui Iustinian se afla probabil o boltă în leagăn, s-a construit o calotă eliptică, susţinută şi ea, în compartimentele din colţuri, de două mici arcuri în leagăn (*plan 21*; *îi. 77*). Aceste suprastructuri, larg desfăşurate şi limpede articulate, dau edificiului o mare amploare şi un caracter de reală unitate şi, în acelaşi timp, îl luminează din abundenţă. În exterior, apariţia unui tambur, încă destul de scund, marchează un progres faţă de Sfânta Sofia. Peste pronaos şi peste colaterale se află tribune, după vechea formulă constantinopolitană.

Sfânta Sofia de la Salonic

La Sfânta Sofia de la Salonic, a cărei dată nu este sigură şi pe care înclin să o consider, împreună cu mulţi alţi arheologi, cu puţin posterioară Sfintei Irina de la Constantinopol, s-a reluat, ameliorându-l în anumite puncte de detaliu, un plan de bazilică cu cupolă care fusese practicat în secolul al VII-lea (cf. pag. 98): cupola

este sprijinită aici de patru bolţi în leagăn, pe care stâlpii goi pe dinăuntru – şi nu masivi, ca mai înainte – o înscriu într-un careu mărginit la nord, la vest şi la sud de galeria în formă de 7 c răsturnat, desenată de colaterale şi de pronaos. Proscomidia şi diaconiconul se află tot în dreptul stâlpilor de la est şi nu sunt încă aşezate în axul colateralelor, aşa cum aveau să fie ulterior (*plan 22*; *il. 78*). Cupola, încastrată la exterior într-un cub, este greoaie ca orice lucrare dintr-o epocă de tatonări.

Veneţia

Tânăra cetate a Veneţiei, care intră în istorie la începutul secolului al IX-lea ca un oraş aparţinând Imperiului bizantin, nu putea decât să se întoarcă spre Constantinopol pentru a-şi găsi modelele bisericilor cu care înţelegea să îşi sfinţească şi să îşi împodobească solul.

Sub dogele Agnellus Partecipacius (Parteciaco) (811 – 827), al cărui prenume, foarte răspândit la Ravenna, aminteşte de legăturile care îi uniseră pe locuitorii lagunei cu vechea capitală a exarhatului, căzută sub dominaţia longobarzilor, episcopul Ursus – alt nume ravennat! – a decis să se reconstruiască sau să se mărească, la Olivolo, în grupul insulelor naltine, catedrala consacrată sfântului Petru, sfântul cel mai venerat în Italia. Nu cunoaştem planul acestui edificiu, dar ştim că Agnellus Partecipacius a mutat aici moaştele sfinţilor Serghios şi Bacchos, patroni ai curţii imperiale de la Constantinopol. Capela ducală,

dedicată sfântului militar grec Teodor, a fost ridicată în anul 819, sau puţin mai înainte, de către un grec bogat, cu numele de Narses, pe care cronicile l-au confundat cu vestitul său omonim, generalul lui Iustinian. Nici planul acestei biserici nu ne este cunoscut, dar textele ne arată că era decorată cu picturi – fresce sau mozaicuri – şi că era împodobită cu coloane şi placaje de marmură.

Fiul lui Agnellus, dogele Iustinian Partecipacius (827 – 829), stătuse un timp la Constantinopol, de unde se întorsese încărcat de onoruri. Luase titlul de «consul imperial şi smerit duce al Veneţiei». Prenumele său arată câtă admiraţie exista în familia sa faţă de Bizanţ şi, comparat cu acela al tatălui său, dovedeşte că influenţele Mediteranei răsăritene se exercitau direct, pornind din capitala Imperiului şi nu ca mai înainte prin intermediul Ravennei. La cererea lui Leon al V-lea Armeanul, Iustinian Partecipacius a pus să se construiască o biserică întru cinstirea sfântului Zaharia, tatăl sfântului Ioan Botezătorul. După mărturia cronicilor, împăratul «îi trimise nu numai aur, argint şi alte lucruri necesare, ci şi oameni şi meşteri minunaţi în arhitectură». Nu avem mai multe informaţii decât pentru edificiile precedente asupra planului acestei biserici, distruse de un incendiu în 1105, dar, datorită intervenţiei unor constructori greci, s-a presupus că ea a fost poate acoperită de o cupolă, cum a putut să fie şi Sfântul Teodor.

Iustinian Partecipacius lăsă prin testament

văduvei sale şi fratelui şi urmaşului său Ioan (829 – 836) grija de a construi biserica destinată să adăpostească rămăşiţele pământeşti ale sfântului Marcu, pe care doi neguţători, Buono di Malamocco şi Rustico di Torcello, pretindeau că le aduseseră de la Alexandria, în 828 – 829, pentru a oferi Veneţiei un avantaj preţios în lupta sa împotriva patriarhatului rival de la Aquileia, controlat de longobarzi. Săpăturile efectuate de prof. Forlati în 1950 au arătat că prima biserică San Marco nu a fost – aşa cum s-a crezut în general până atunci – o bazilică cu şarpantă, ci un edificiu în cruce liberă, având cupole peste braţele laterale, după modelul Sfinţilor Apostoli de la Constantinopol şi al Sfântului Ioan de la Efes (*plan 23*). Această imitare a unui plan arhitectural care nu mai era practicat pe atunci în Imperiu, dar care dăruise monumente maiestuoase sub Iustinian, este un indiciu că Veneţia era stăpânită de ambiţia – care, cu timpul, a crescut – de a-şi aroga titlurile de nobleţe de care era lipsită, pretinzând a fi moştenitoarea şi continuatoarea unui prestigios trecut. Interpretând mărturiile unor cronicari, dl. Demus a presupus că cupolele primei biserici San Marco ar fi fost de lemn, ca şi acelea ale bisericilor San Donato de la Murano şi Santa Fosca de la Torcello. Biserica a fost grav avariată de un incendiu, cu prilejul unei răscoale, în 976. Ea a fost refăcută pe cât se pare după acelaşi plan.

ARHITECTURA PROFANĂ

Textele nu ne-au păstrat amintirea nici unei construcţii de seamă în Marele Palat de la Constantinopol, în lungul secol care începe cu Leon al III-lea (717 – 741) şi se încheie cu Leon al V-lea (813 – 820). Fără îndoială că împăraţii au fost prea ocupaţi cu războaiele împotriva arabilor şi bulgarilor, sau cu conflictele interne spre a mai avea răgazul să se gândească la construcţii.

Situaţia se schimbă în chip radical sub ultimul dintre suveranii iconoclaşti, Teofil (829 – 842), principe cultivat şi rafinat, doritor să rivalizeze cu splendorile de la curtea Abbasizilor şi să afirme în ochii lumii întregi că Bizanţul păstra cu orice preţ supremaţia. Când în 831 Ioan Gramaticul s-a întors uluit de la Bagdad, unde condusese o ambasadă cu misiunea de a negocia pacea, el şi-a convins fostul elev – Teofil – să ridice în faţa Constantinopolului, pe coasta Asiei, la Bryas (la est de actualul Maltepe) un palat care «prin plan şi decoraţie reproducea fără nicio schimbare palatele sasanide». Teofil a înconjurat construcţia cu grădini vaste, numite *paradeisoi* (ceea ce implică poate că în ele se creşteau şi animale) şi a adus apă din abundenţă de la izvoarele din vecinătate. Însă, chiar dacă acest palat îl imita pe acela al prinţilor arabi, el rămânea al unui împărat creştin prin prezenţa unei săli închinate Maicii Domnului şi a unei biserici consacrate sfântului Mihail şi unor sfinţi martiri. Dl. Semavi Eyice a găsit poate o parte din temeliile palatului de la Bryas la Küciuk-kale. Aici

se mai văd încă resturile unei cisterne boltite şi ale unei săli pătrate, peste care s-ar fi putut ridica o cupolă.

La Marele Palat, Teofil a construit, după unele formule tradiţionale în arta bizantină, o nouă sală a tronului numită, din cauza planului său, *Triconc* şi un portic semicircular, care datorită formei căpătă numele de *Sigma*[14] (un portic asemănător se află reprezentat pe mozaicurile din Marea Moschee de la Damasc). Bolţile Triconcului şi tavanul Sigmei erau acoperite în întregime de un fond mozaicat de aur. Din Sigma se cobora în curtea Fialei (fântână), al cărui centru era ocupat de o fântână de bronz împodobită în mijloc cu un con de brad, de aur, şi al cărei ghizd era placat cu argint. Marginile curţii erau ocupate de trepte de marmură întrerupte de paliere. Pe unul din aceste paliere, un portic mic, tot de marmură, adăpostea lei de bronz, din a căror gură ţâşnea apa. Acest ansamblu, inspirat dintr-o estetică a teraselor şi a scărilor monumentale pe care Bizanţul o moştenise de la Persia ahemenidă prin intermediul Pergamului şi al Romei, alcătuia un cadru menit să întărească strălucirea serbărilor care se desfăşurau înăuntru lui. Imitând chioşcurile arabe, Teofil presără în vegetaţia din jurul Triconcului şi Sigmei somptuoase pavilioane cu nume adesea poetice: Amor (Eros, unde se păstrau armele!), Perla

14 Litera E din alfabetul grecesc.

(Margarites, care îşi trăgea numele din frumuseţea decorului pereţilor şi pardoselii), Musicos (cu pereţii acoperiţi cu plăci de marmură policromă imitând mozaicurile), Carianos (cu placaje de marmură din Carla), Prxites (care slujea de vestiar) şi Camilas.

Teofil dăduse frâu liber şi gustului pentru miraculosul ştiinţific, care era propriu epocii sale pasionate după experienţele de chimie şi de fizică, şi nu trebuie să fim uimiţi dacă îl aflăm şi la elevul lui Ioan Gramaticul. Sub Sigma era amenajat pavilionul *Mysterion*, unde se produceau surprinzătoare efecte de acustică. În marea sală a Magnaurei, dorinţa sa de a exalta măreţia imperială pentru a-i ului pe spectatori l-a făcut să instaleze nişte automate, foarte îndrăgite de principii arabi de la Bagdad şi de la Cairo. Astfel, un platan de aur, în care se cuibăreau păsările, îi umbrea tronul, numit «tronul lui Solomon» pentru că era precedat de şase trepte şi flancat de lei de aur, ca şi acela al regelui Ierusalimului, în timpul audienţelor, când se prosternau ambasadorii, păsările zburau şi cântau, tronul se înălţa, leii se ridicau pe labele dinapoi, răgeau şi loveau cu coada în podea. De cealaltă parte a sălii, se auzeau sunetele orgilor de aur împodobite cu emailuri şi nestemate.

2. PICTURA

PICTURA MONUMENTALĂ BISERICILE

Iconoclasmul bizantin nu condamna nici arta în general, nici reprezentarea unor fiinţe vii, ci

numai arta religioasă figurativă. În biserici el admitea crucile sau subiectele profane. Din acest punct de vedere atitudinea sa faţă de imagini este deosebită de aceea a Islamului, care proscria reprezentarea oamenilor şi animalelor în edificiile de cult.

Împăraţii iconoclaşti au poruncit distrugerea în biserici a tuturor picturilor, murale sau portative, tratând subiectele sacre. Dar aceste măsuri nu fuseseră aplicate cu aceeaşi străşnicie în fiecare provincie a Imperiului. Ele fuseseră efective mai cu seamă sub Constantin al V-lea (741 – 775), în capitală şi în oraşele din apropiere. Mozaicurile executate în Sfânta Sofia sub Iustin al II-lea nu au scăpat nici ele. Se mai vede încă şi astăzi cum, într-o încăpere din unghiul sud-vest, la etaj, busturile de sfinţi înscrise în medalioane au fost înlocuite prin cruci şi cum inscripţiile care indicau numele au fost cu totul şterse.

Cruci în biserici

Iconoclaştii au aşezat şi în abside tot crucea. Cea din Sfânta Irina de la Constantinopol s-a păstrat în bună stare. În Sfânta Sofia de la Salonic nu se mai văd decât extremităţile braţelor crucii, de o parte şi de alta a Fecioarei care a înlocuit crucea în a doua jumătate a veacului al IX-lea, după reinstaurarea imaginilor. În această biserică, bolta în leagăn din faţa absidei este decorată, după o formulă înrudită cu aceea a bolţilor din biserica Sfântul Gheorghe de la Salonic, cu mici dreptunghiuri încadrând alternativ cruci argintate

şi frunze de iederă. De asemenea se pot citi monogramele cu numele arhiepiscopului Teofil, al împărătesei Irina şi al fiului ei, Constantin al VI-lea: ceea ce îngăduie să se creadă că aceste mozaicuri au fost realizate cu prilejul călătoriei pe care a întreprins-o *basilissa* în Macedonia, în cursul anului 784, cu trei ani mai înainte de prima restaurare a imaginilor. La Niceea, iconoclaştii au înlocuit cu o cruce Fecioara din absida datând de la sfârşitul secolului al VII-lea sau de la începutul celui de-al VIII-lea: pe fotografiile Institutului arheologic rus de la Constantinopol, făcute înainte de distrugerea edificiului, se mai desluşesc încă urmele braţelor crucii împrejurul Fecioarei în picioare, refăcută după anul 843 (*il. 109* bis). Dar iconoclaştii au lăsat în cheia bolţii în leagăn din faţa absidei reprezentarea simbolică a Etimasiei.

După cât se pare crucile au alcătuit partea esenţială a decorului pictat din anumite biserici rupestre dintre cele mai vechi, din Cappadocia. Pe tavanul uneia din navele bisericii numită a Sfântului Vasile de la Elevra, în apropiere de Sinassos, este pictată o cruce cu pietre nestemate, care se desprinde pe un fundal în reţea ca o tablă de şah, mărginit de un brâu din împletituri (*il. 79*). Peretele absidei este împodobit cu trei cruci pe un câmp de flori şi frunze. Intre braţele celei din mijloc o inscripţie ne arată că este vorba de «crucea vedeniei lui Constantin». Deasupra concei, trei medalioane legate prin ornamente împletite cuprind cruci «de Malta» cu inscripţii

menţionând numele lui Avraam, Isaac şi Iacov: sunt deci reprezentări pur simbolice ale celor trei patriarhi.

Pe peretele de vest o cruce este însoţită de o inscripţie care grăieşte: «Imaginea pe care o vedeţi aici nu este nedemnă de Cel care nu admite nicio imagine». Şi totuşi, pe marginile superioare ale absidei au fost reprezentaţi, în aceeaşi epocă, doi ierarhi ale căror nume sunt şterse: unul pare să fi fost sfântul Vasile. Portretele întemeietorilor liturghiei fuseseră oare considerate ca având mai degrabă o valoare istorică decât sacră? Probabil că rigoarea concepţiilor iconoclaste avea trepte diverse.

Subiecte profane

În ce priveşte pereţii bisericilor, un fragment din Viaţa sfântului Ştefan cel Tânăr (Migne, *Patrologia graeca*, t. 100, col. 1120) ne informează că, în biserica Fecioarei Născătoare din Blacherne, Constantin al V-lea a dispus să fie îndepărtate picturile cu subiecte evanghelice, înlocuindu-le cu arbori, păsări, patrupede şi împletituri de frunze de iederă în care se înscriau cocori, corbi şi păuni. S-ar fi putut spune că biserica devenise o livadă şi o colivie. Constantin al V-lea readucea astfel la mare cinste o tendinţă care fusese gata să biruie la începuturile artei creştine şi din care se inspiraseră mai ales picturile din bisericile Sfântul Ştefan şi Sfântul Serghie de la Gaza, sau acelea din partea inferioară a multor biserici copte. Am văzut mai

înainte (pag. 108 – 109) că, după mărturia altui fragment din Viaţa sfântului Ştefan cel Tânăr (op. cit., col. 1113), decorul mai multor biserici vechi de la Constantinopol cuprindea reprezentări de arbori, de păsări, de felurite animale sau scene «satanice» – curse de cai, scene de vânătoare, de teatru şi de jocuri din hipodrom. Când, din porunca lui Constantin al V-lea, iconoclaştii au distrus imaginea lui Hristos şi a fecioarei din biserici, ei au lăsat neatinse aceste decoruri profane, ba chiar le-au şi curăţat. Reapariţia acestui curent artistic în biserici însemna reîntoarcerea la o artă de pur agrement, despuiată de orice emoţie spirituală.

Patru capele de la Naxos păstrează picturi murale din această vreme. Se remarcă mai ales păsări, cu gâtul înfăşurat în panglici după moda sasanidă şi cu articulaţiile exagerat marcate (*il. 81*). Dar, în ansamblu, mozaicurile sau frescele cu care iconoclaştii au împodobit bisericile au fost distruse după anul 843, întrucât ele erau socotite drept o nelegiuire.

Panouri votive imperiale

Fiind vindecată de o hemoragie cu ajutorul vestitului izvor tămăduitor din mănăstirea Maicii Domnului de la Constantinopol, împărăteasa Irina a pus să se execute în tehnica mozaicului, pe pereţii bisericii acestei mănăstiri, două panouri simetrice, în care erau reprezentaţi de o parte şi de cealaltă împărăteasa şi fiul ei, Constantin al VI-lea, aducând sanctuarului drept mulţumire lui

Dumnezeu, veşminte şi draperii ţesute cu fir de aur, precum şi vase liturgice. Aceste opere decurgeau din pictura votivă imperială, care elaborase mai înainte, între altele, tablourile lui Iustinian şi Teodora din San Vitale.

Niciun text şi niciun monument nu ne-a păstrat amintirea picturilor murale religioase executate în timpul primei reinstaurări a imaginilor, între cele două crize iconoclaste.

Fresce şi mozaicuri de la Roma

Pictura religioasă bizantină s-a menţinut în Italia, fiind sustrasă în fapt, dacă nu şi teoretic, autorităţii împăraţilor de la Constantinopol. Ea se impusese la Roma pe la sfârşitul veacului al VI-lea şi dăduse aici câteva dintre cele mai bune opere ale sale sub pontificatul lui Ioan al VII-lea (705 – 707), la începutul veacului al VIII-lea. Sosirea unor călugări şi artişti greci, care fugeau de persecuţia iconoclastă, a întărit acţiunea pe care arta bizantină o îndeplinea, răspândindu-i înrâurirea până destul de departe.

Aflăm îndeajuns de bune exemple ale acestei picturi în multe dintre frescele votive care au continuat să fie executate în Santa Maria Antiqua.

LIPSA PAG 262 – 263 din cartea tipărita

măreţie. Aceste trăsături se regăsesc în mozaicurile din absidă, imitate după acelea din biserica Sfinţii Cosma şi Damian. Pe un fundal albastru, străbătut de nori purpurii, se proiectează

un Hristos matur, făcând semnul binecuvântării, dar al cărui trup şi-a pierdut orice urmă de volum şi s-a alungit. El este înconjurat de sfinţi şi de ctitor: la dreapta sa, sfântul Pavel, sfânta Prassede şi Pascal I; la stânga sa, sfântul Petru, sfânta Pudenziana (sora sfintei Prassede) şi sfântul Zenon. Ga şi în biserica Sfinţii Cosma şi Damian, la extremităţile bolţii se înalţă doi palmieri, pe unul din ei stând o pasăre fenix. Pe primul arc de triumf fusese tratat un subiect inspirat din transferul, în biserici, a unor moaşte de sfinţi păstrate în catacombele pe atunci părăsite: două grupuri de aleşi se apropie de Ierusalimul ceresc, unde se văd Hristos schimbat la faţă, Fecioara, Ioan Botezătorul şi apostolii.

Mai multă somptuozitate cromatică există în mozaicurile cu fond de aur din capela Sfântului Zenon, amenajată de Pascal în colateralul drept al bisericii Santa Prassede pentru a adăposti mormântul mamei sale, Teodora. Pe calotă, după un motiv cunoscut din capela arhiepiscopală şi din San Vitale de la Ravenna, patru îngeri-cariatide, extrem de alungiţi, pentru a răspunde exigenţelor liniilor arhitecturale, poartă un medalion cuprinzând bustul lui Hristos. Pe pereţi, în lunete sunt înfăţişate Schimbarea la Faţă (deasupra altarului), busturile Fecioarei, ale unor sfinţi şi apostoli, precum şi Mielul divin, pe o movilă de unde ţâşnesc cele patru fluvii ale Raiului şi pe care o străjuiesc patru cerbi. Pe peretele de la intrare, sfinţii Petru şi Pavel aclamă Tronul

pregătit pentru a Doua Venire, amintind de apostolii din pretinsul Mausoleu al Gallei Placidia şi de aceia din baptisteriul de la Ravenna, dar cu mai multă zvelteţe în proporţii şi cu mai multă abstractizare decorativă în tratarea drapărilor.

Tot lui Pascal I i se datorează mozaicurile celorlalte două biserici pe care le-a zidit la Roma.

Cele din absida bisericii S. Cecilia se inspiră de asemenea din Sfinţii Cosma şi Damian: Hristos, în picioare, făcând gestul binecuvântării, este înconjurat aici, la dreapta sa, de sfântul Pavel, de sfânta Cecilia şi de papa Pascal, ctitorul, şi, la stânga sa, de sfântul Petru, de sfântul Valerian şi de sfânta Agata. Dedesubt Mielul este încadrat de două grupuri de câte şase oi, simbolizând apostolii. Desenul cutelor veşmintelor a fost tratat cu îndrăzneală, fără nicio grijă faţă de realism, în aşa fel încât să accentueze căldura coloritului şi caracterul straniu al figurilor. În absida din biserica Santa Maria în Domnica, o Fecioară tronând, cu Pruncul, a cărei majestate austeră rămâne foarte bizantină, este înconjurată de îngeri care se adună în jurul ei pentru a o cinsti şi a o adora cu un soi de fervoare umană, foarte deosebită de măreţia distantă cu care sunt înfăţişaţi în Răsăritul mediteranean. Poate că tocmai aici, în această epocă, desenul şi coloritul devin irealiste în chipul cel mai cutezător.

După Pascal I stilizarea mozaicurilor de la Homa a decăzut însă în formule înţepenite, poate pentru că, din lipsa unei mari arte religioase în

însăşi capitala Constantinopol, ea nu mai afla posibilităţile de a se reînnoi prin contacte dătătoare de viaţă. Constatăm aceasta în absida din biserica San Marco, reconstruită de Grigore al IV-lea (828 – 844). Potrivit temei tratate în bisericile anterioare, Hristos în picioare şi făcând semnul binecuvântării este înconjurat de personaje: la dreapta sa, sfinţii Felicissimus şi Marcu evanghelistul, precum şi papa Grigore al IV-lea; la stânga să sfinţii Marcu (papa) şi Agapit şi sfânta Agnes. Fiecare este aşezat, ca o statuie, pe un soclu purtând numele său. Contururile figurilor sunt desenate cu mai multă asprime. Repetiţia aceleiaşi scheme iconografice devine monotonă.

Pictura de la Roma, condamnată la dispariţie dacă ar fi continuat să meargă pe această cale, s-a îndepărtat de Bizanţ pentru a participa la înflorirea artei carolingiene.

Pictura profană, pe care împăraţii iconoclaşti o reintroduseseră în biserici, continua să fie practicată în domeniile care îi fuseseră cu deosebire proprii. Leon al III-lea, sau, mai degrabă, Constantin al V-lea, a pus să se reprezinte în mai multe edificii luptele sale victorioase împotriva arabilor şi bulgarilor. Mozaicurile din unele pavilioane construite de Teofil în jurul Triconcului înfăţişau, deasupra unor socluri de marmură policromă, animale, personaje culegând fructe, arbori, ghirlande, sau chiar arme. În Musicos, mozaicul pavimentar, tot de marmură policromă, evoca o câmpie smălţată cu flori. În

Milion, un fel de arc de triumf cu cupolă, care marca punctul de pornire al diferitelor drumuri imperiale, Constantin al V-lea înlocuise imaginile sinoadelor cu episoadele unei curse în care ieşise învingător vizitiul său favorit.

ICOANELE

Gustul pentru icoane era atât de puternic în Imperiul bizantin incit executarea lor a fost desigur continuată într-o clandestinitate relativă. Textele ne-au păstrat amintirea unor pictori care au fost mutilaţi deoarece călcaseră interdicţiile imperiale: astfel, în prima jumătate a secolului al IX-lea, călugărului Lazăr, zugrav de icoane, i s-au ars mâinile cu fierul roşu.

Printre icoanele care au ajuns până la noi niciuna nu a putut fi atribuită unor ateliere care ar fi lucrat în acea epocă înlăuntrul graniţelor Imperiului. Altfel stau lucrurile în Egipt, Siria şi Palestina, trecute sub dominaţia arabilor şi unde pictorii, scăpând de sub autoritatea basileilor, lucrau în libertate. La mănăstirea Sinai se păstrează câteva icoane care par să fi fost executate atunci în aceste provincii. Dar ele şi-au împrumutat reciproc atâtea elemente încât cel mai adesea este cu neputinţă să se atribuie cu certitudine uneia sau alteia dintre provincii aceste opere cu aspect destul de popular, pictate în afara înrluririi directe a artei din capitală. Ele sunt îmbibate de o austeritate monahală şi de un soi de asprime expresionistă, accentuată încă şi mai mult de duritatea unui colorit destul de sărac, în care

predomină net roşul, galbenul şi verdele. Cunoaştem, de exemplu, o Răstignire, a cărei iconografie, amănunţită, rămâne mai apropiată de Evanghelia lui Rabula (*il. 36*) decât de fresca, aproape contemporană, din Santa Maria Antiqua de la Roma (*il. 80*); dar, de data aceasta, Hristos are ochii închişi, fiind deci reprezentat mort. Iconodulii, inspiraţi de teoriile lui Nichifor şi Teodor Studitul, înţelegeau prin aceasta să pună accentul pe natura umană a lui Hristos, de a cărei nerecunoaştere îi acuzau pe adversarii lor iconoclaşti.

MINIATURILE

Nu posedăm decât foarte puţine manuscrise împodobite care să fie datate din această epocă sau care să-i poată fi atribuite cu oarecare certitudine. Majoritatea acelor *scriptorii* bizantine, fiind dependente de curte şi de înaltul cler, au respectat cu stricteţe interzicerea imaginilor religioase.

Cum era şi firesc într-o epocă în care înflorea gustul pentru cunoaşterea enciclopedică, multe lucrări ştiinţifice au fost împodobite cu miniaturi, dar ele se inspirau din modele mai vechi. Ptolemeul de la Vatican, executat între anii 813 şi 820, sub Leon al V-lea, ne oferă un bun exemplu (*il. S3*). Semnele zodiacului, Helios şi Selena pe carul lor, aparţin unor prototipuri romane. Din punctul de vedere al tehnicii, miniaturistul a păstrat procedeele antice ale picturii «en grisaille» şi ale umbrelor purtate pentru a reda

modeleul. Desenul rapid este rodul unui real meşteşug, dar în stil nu apare nimic nou.

În numeroase manuscrise religioase, cum este Evanghelierul de la Leningrad, datat din annt 815, decorul, supunându-se celor mai stricte principii ale iconoclasmului, se limitează la cruci şi la motive pur ornamentale (*il. 84*). Frunzele de iederă sunt aici foarte frecvente. Ele nu se desfăşoară doar în volute, ci slujesc de asemenea la terminarea unor panglici ondulate, sau chiar la împodobirea unor cruci mari.

Totuşi, pe alocuri şi în anumite momente, s-au executat miniaturi cu subiecte religioase. Paleografia inscripţiilor cu litere unciale îndeamnă să se dateze în epoca iconoclastă portretele evangheliştilor Matei, Luca şi Marcu, înserate ulterior într-un Evangheliar din Biblioteca naţională de la Paris, scris în 1055 (*il. 85*). Rapid în ce priveşte indicarea accesoriilor mobilierului, desenul are o vigoare deosebită în tratarea fizionomiilor şi în sugerarea materialităţii trupurilor sub faldurile veşmintelor.

Fără îndoială că la începutul celei de a doua faze a crizei iconoclaste, în cercul partizanilor patriarhului Nichifor, condamnat la exil în 815, şi poate chiar mai precis printre călugării care l-au însoţit în surghiun, a fost realizată psaltirea Hludov, numită astfel după numele fostului său proprietar, un negustor moscovit din secolul al XIX-lea. Într-adevăr, dacă acest manuscris ar data abia din timpul patriarhatului lui Fotie (858 – 867,

877 – 886), aşa cum cred unii savanţi, este cel puţin ciudat faptul că nu s-a înfăţişat nici sinodul din 843, care a restaurat imaginile, nici făuritorii acestei victorii, patriarhul Metodie şi împărăteasa Teodora, şi nici cel mai combativ dintre iconoduli, Teodor Studitul. În schimb, mai multe miniaturi exaltă lupta lui Nichifor în favoarea imaginilor, iar principalul său adversar întru doctrină, Ioan Gramaticul, sfetnicul lui Leon al V-lea şi inspiratorul sinodului iconomali din 815, nu poartă încă veşmintele de patriarh pe care avea să le îmbrace doar în 837. Ca şi în multe manuscrise anterioare, de pildă Evanghelia lui Rabula, marginile sunt decorate cu scene figurative, dar nu mai există miniaturi care să ocupe o jumătate sau o pagină întreagă. Printre subiectele tratate se remarcă un mic număr de figuri ale unor sfinţi izolaţi, reprezentări ale lui David (autorul Psalmilor) şi mai ales episoade din Evanghelie, anunţate de Vechiul Testament şi interpretate ele însele ca prefigurare a evenimentelor disputei iconoclaste. S-a acordat o mare însemnătate Răstignirii, care evoca martiriul suferit de partizanii imaginilor, aducându-le în acelaşi timp făgăduiala triumfului final, şi teofaniilor care, pentru că revelaseră oamenilor chipul lui Dumnezeu, justificau existenţa unei arte religioase. Desenul acestor miniaturi este remarcabil de cursiv şi rapid, în maniera picturilor pe papirus şi a manuscriselor paleocreştine. Dar el este animat de mai multă vervă în subiectele

polemice, care ţintesc să arunce asupra iconoclaştilor tot dispreţul şi ridicolul, cum este scena în care Nichifor, ţinând în mâna stângă o imagine în medalion a lui Hristos, îl calcă în picioare pe duşmanul său iconofob, Ioan Gramaticul, pe când deasupra lui sfântul Petru îl striveşte pe Simon Magul (*il. 86*): Ioan Gramaticul nu fusese de altfel poreclit «Magul» de către adversarii săi, din cauza experienţelor de laborator pe care le practica? Spre a accentua paralelismul, lui Ioan Gramaticul şi lui Simon le scapă din mâini, primului o pungă cu bani, celui de-al doilea un vas din care se rostogolesc monede. Cu aceeaşi intenţie cu care, în scena Răstignirii, Langhin sutaşul împunge coasta Domnului, pe când Esop îi întinde buretele îmbibat cu oţet, s-au alăturat doi iconoclaşti (un laic şi un episcop) care spoiesc cu var o imagine a lui Hristos. Aceste miniaturi au o mare forţă de expresie.

Este ispititor să credem, împreună cu dl. Kurt Weitzmann, că unul dintre manuscrisele bizantine cel mai abundent ilustrate, acela al lucrării *Sacra Paralela* de Ioan Damaschinul, păstrat la Biblioteca naţională din Paris (ms, grec nr. 923) a fost împodobit cu miniaturi în secolul al IX-lea, fără îndoială în timpul perioadei iconoclaste, în Palestina, poate chiar la mănăstirea Sfântul Sava de lângă Ierusalim, căreia îi fusese egumen acest mare teolog al bisericii răsăritene.

3. SCULPTURA

Arta statuară imperială rămăsese la mare cinste, dar numai textele ne informează despre aceasta. După cum aflăm din textele *Patria*, o statuie a Irinei se ridica pe o coloană în fiala hipodromului de la Constantinopol. O altă statuie, a fiului ei, Constantin al VI-lea, se afla tot pe o coloană la Exakionion (fără îndoială o deformare a cuvântului Exokionion, portic construit de Constantin în afara zidurilor de apărare).

Pe plăcile de îngrădire a altarului – descoperite, de pildă, la Sfântul Dumitru de la Salonic, sau reutilizate în zidurile bisericii Mica Metropolie de la Atena – se desfăşoară o ornamentaţie comparabilă cu aceea din manuscrisele religioase. Adesea crucea constituie aici motivul principal, la care se adaugă rozete, volute de frunze, elemente florale şi împletituri. Uneori s-au reprezentat de asemenea animale reale sau fantastice, aşa cum se făcea pe zidurile bisericilor şi pavilioanelor din Marele Palat (*îi. 87*). Dar, pe când în pictura murală se căuta să se producă o impresie de viaţă pitorească, în genul operelor paleocreştine, pe plăcile sculptate motivele erau dispuse după scheme decorative antitetice, folosite de asemenea şi la ţesături.

4. ARTELE SOMPTUARE

În epoca iconoclastă, artele somptuare par să fi cunoscut o mare înflorire. Împăraţii care le-au favorizat cel mai mult propăşirea au fost aceia care, interzicând radical imaginile religioase, i-au obligat pe artişti să se întoarcă spre subiectele

profane şi să exalte măreţia imperială, al cărei respect înţelegeau să-l impună adversarilor lor iconoduli şi califilor arabi. Domniile cele mai rodnice au fost aceea a lui Constantin al V-lea (741 – 775) şi aceea a lui Teofil (829 – 842). Dar nu putem judeca starea de lucruri decât după texte, de altfel explicite. După mărturia Continuatorului lui Teofan, Mihail al III-lea (842 – 867) ar fi poruncit să fie date la topit cele mai frumoase piese de aurărie datorate tatălui său, Teofil. Pe de altă parte, operele marii picturi murale dispărând, suntem lipsiţi de acele puncte de reper sigure pentru a data, prin comparaţie, creaţiile artelor mobiliare. De asemenea, trebuie să ne ferim a crede că decorurile aniconice sau cu subiecte mitologice care se potriveau foarte bine epocii iconoclaste şi implicit toate piesele împodobite în acest fel pot fi atribuite în mod necesar acestei perioade.

FILDEŞURILE

Mai mulţi istorici ai artei au emis părerea combătută mai sus, de exemplu în ce priveşte un anumit număr de casete de fildeş decorate cu scene luate din repertoriul legendelor Antichităţii păgâne. Dar, cum aceste casete se înrudesc prin stil şi prin chenarul de rozete cu altele, decorate cu subiecte religioase, care au fost incontestabil executate în perioada «renaşterii antichizante» din timpul dinastiei Macedonene, în secolele al X-lea şi al XI-lea, astăzi se preferă datarea lor din această epocă.

Un fapt revelator al schimbării de atitudine intervenite în vremea iconoclasmului este că atunci s-au îndepărtat subiectele religioase care decorau un diptic, fără îndoială din secolul al VI-lea, păstrat astăzi în muzeul Cluny de la Paris, şi că s-au sculptat apoi, pe cealaltă faţă a plăcuţelor, palmete şi semne ale zodiacului (Săgetătorul şi Capricornul) înscrise în medalioane, precum şi scene de vânătoare şi din viaţa de la ţară în interiorul unor volute de frunze de acant (Volbách, *Elfenbeinarbeiten*, nr. 158, pl. 52).

METALELE PREŢIOASE

Arta metalelor preţioase continuă să se bucure de mare trecere. Constantin al V-lea avea un gust atât de pronunţat pentru aurărie încât a fost asemuit cu regele Midas, care avea darul să preschimbe în aur tot ce atingea. El a pus să i se făurească din acest metal vase şi obiecte marcate cu imaginea lui. Când a construit biserica Maicii Domnului de la Far, a înzestrat-o cu uşi de argint şi cu un ciborium din acelaşi metal, suflat cu aur. Deasupra altarului a atârnat porumbei de aur cu aripile acoperite de pietre verzi şi de mărgăritare şi ţinând în cioc o cruce de mărgăritare.

Teofil nu a îndrăgit mai puţin fastul. El a poruncit să se execute automate de aur – platani, păsări, lei – şi orgi pe care le-a aşezat în jurul tronului său din sala Magnaura (pag. 256). Pentapyrgion-ul – sipet având forma unui castel cu cinci turnuri – în care se păstrau însemnele imperiale şi giuvaierurile coroanei, era făcut tot

din aur.

Acelaşi împărat a aşezat, în anul 840, la Sfânta Sofia, o uşă de bronz, pe care muluri ornate cu meandre, cu volute şi cu boboci de floare în relief încadrează panourile plate pe care sunt gravate monograma împăratului şi a fiului său, Mihail.

Din cauza subiectelor lor, se atribuie epocii iconoclaste şi două cupe de aur, descoperite la Shkodra, în Albania, şi decorate, una cu motive florale şi cu păsări (Muzeul arheologic de la Istanbul; D.T. Rice, *Art byzantin*, pl. 82), şi cealaltă cu figuri alegorice (Metropolitan Museum of Art de la New York).

MONEDELE

Împăraţii iconoclaşti nu aveau de ce să nu menţină pe reversul monedelor lor crucea în formă de T, introdusă de Tiberiu (578 – 582). În schimb, au renunţat la imaginile lui Hristos, care îşi făcuseră apariţia sub Iustinian al II-lea Rhinotmetul, la sfârşitul veacului al VII-lea. Grija pe care o aveau, într-o epocă tulbure, de a întări puterea imperială prin afirmarea principiului continuităţii dinastice, i-a determinat să înlocuiască crucea, la anumite emisii, cu portrete, mai întâi ale fiilor lor, apoi ale strămoşilor. Pe monedele lui Leon al III-lea care, prin uzurpare, întemeiase o nouă dinastie, reversul poartă un bust al fiului său, Constantin al V-lea, pe care l-a asociat la putere în anul 720. Rămas singur împărat în 741, acesta a păstrat uneori, pe avers,

bustul tatălui său şi a pus să fie reprezentat pe revers împreună cu fiul său, viitorul împărat Leon al IV-lea.

Leon al 1 V-lea s-a reprezentat pe avers alături de fiul său, Constantin al VI-lea, şi a pus pe revers busturile bunicului său, Leon al III-lea, şi al tatălui său, Constantin al V-lea. Acest obicei s-a păstrat sub Constantin al VI-lea, al cărui bust figura alături de acela al mamei sale, Irina, pe avers. Pe revers tronau toţi strămoşii săi imperiali, de la străbunicul său, Leon al Ill-lea, la tatăl său, Leon al IV-lea.

Uzurpatorii care ocupară mai apoi pe rând tronul Bizanţului, de la Nichifor I (802 – 811), până la Mihail al II-lea (820 – 829), neavând cum să se fălească cu strămoşi imperiali, se reîntoarseră la obiceiul din vremea lui Leon al III-lea şi aşezară pe revers bustul fiului lor. Teofil, devenit împărat prin succesiune, a avut posibilitatea să reaşeze pe revers imaginea tatălui său, Mihail al II-lea, ca şi pe aceea a fiului său mai mare, Constantin. El avea un simţ atât de viu al demnităţii eminente a familiei imperiale, încât pe anumite monede a pus să fie reprezentate chiar şi cele trei fiice ale sale.

Epoca iconoclastă a fost de asemenea marcată în numismatică şi prin alte inovaţii. În cursul luptei împotriva cumnatului său, Constantin al V-lea, uzurpatorul iconodul Artavasde, care se considera drept un nou Constantin în faţa unui nou Maxenţiu, a înscris pe monedele sale deviza

constantiniană: «Iisus-Hristos învinge». Constantin al V-lea a preluat-o şi ea a fost folosită până sub Alexe I Comnenul (1081 – 1118).

Începând cu Leon al IV-lea, găsim monede al căror avers poartă crucea înconjurată de aceeaşi deviză şi al căror revers este împodobit cu o lungă inscripţie în rânduri orizontale, în care se dau numele şi titlurile împăratului. O epocă ce se lepăda de imagini nu putea decât să fie satisfăcută de această formulă de un înalt grad de abstractizare, practicată şi de monetăria musulmană unde, pe o parte, se afla lancea Profetului, şi pe cealaltă, titlurile califului însoţite de o profesiune de credinţă coranică.

Semnificativ pentru forţa obiceiurilor şi poate şi pentru complexitatea situaţiei este faptul că împărăteasa iconodulă, Irina, chiar şi după prima reinstaurare a imaginilor, nu a reintrodus figura lui Hristos pe monedele sale, ci s-a mulţumit doar să-şi imprime bustul pe fiecare faţă.

Progresele elenizării Imperiului şi regresul moştenirii romane se remarcă în introducerea titlurilor greceşti *Basileus* şi *Despotes*. Numele Împăraţilor sunt scrise sub forma lor greacă, într-un amestec de litere greceşti şi latine.

EMAILURILE

Sunt rare emailurile care aparţin epocii iconoclaste. Cunoscătorii atribuie acum mai degrabă Constantinopolului decât Persiei medalioanele de pe ibricul (*aiguière*) păstrat în tezaurul mănăstirii Agaune din Saint-Maurice (pe

Ron, în cantonul Valais). Grifonii şi arborele vieţii care sunt înscrise înăuntrul acestor medalioane se trag din modelele sasanide, precum şi din motivele ţesăturilor contemporane.

Ca şi în ce priveşte mozaicurile, la Roma vom găsi un email cu subiecte religioase: este vorba ďe crucea-relicvariu, montată în aur, a papei Pascal I (817 – 824), care a fost regăsită în tezaurul din Sancta Sanctorum. Se pare că ea ar fi fost executată la Roma după un model bizantin, sau de către un artist bizantin. În jurul episodului Naşterii, care ocupă spaţiul de la intersecţia braţelor, s-a înfăţişat pe braţul de sus Bunavestire şi Vizita Fecioarei la sfânta Elisaveta, pe braţul din stânga Drumul spre Betleem, pe cel din dreapta închinarea magilor, şi în sfârşit, pe braţul de jos întâmpinarea Domnului şi Botezul. Culorile limpezi şi pure amintesc de cromatismul somptuos al mozaicurilor contemporane din bisericile San Zeno, Santa Cecilia şi Santa Maria în Domnica.

Progresele realizate atunci în fabricarea culorilor pot fi puse în legătură cu experienţele de chimie şi de alchimie, pe care obişnuiau să le practice oamenii din această epocă.

ŢESĂTURILE

Ţesăturile au rămas unul dintre elementele majore ale luxului bizantin. Când, între 780 şi 790, împărăteasa Irina a dorit să aducă mulţumire izvorului tămăduitor pentru vindecarea ei miraculoasă (cf. pag. 261), ea a dăruit mănăstirii unde se afla acest izvor, veşminte şi draperii

ţesute cu fir de aur, precum şi vase liturgice. În 812, pentru a celebra încoronarea fiului său Teofilact, pe care îl asocie la domnie, Mihail I Rangabe a dăruit bisericii Sfânta Sofia vase sacre şi vechi ţesături împodobite cu ornamente. Teofil, dorind să sporească prestigiul imperial, a făcut veşminte noi de ceremonie pentru întreaga curte împărătească. Ţesăturile continuară să fie trimise în dar papei şi principilor străini. De exemplu, Mihail al II-lea (820 – 829) i-a trimis lui Ludovic cel Pios (814 – 840) zece piese de mătase de o mare valoare.

Importate în Occident, aceste stofe preţioase au slujit adesea la învelirea moaştelor şi, datorită acestui obicei, mai posedăm încă şi astăzi fragmente importante de mătăsuri din această epocă. Este vorba de stofe cu medalioane, puternic influenţate de tradiţiile sasanide. Pe bucata de mătase în care Willicaire, arhiepiscop din Sens, a adus de la mănăstirea Agaune din Saint-Maurice, în 769, trupul sfântului Victor, martir al legiunii tebane, înăuntrul unor medalioane tivite cu o torsadă încadrată între două şiruri de boabe, este figurat un bărbat în picioare, din faţă, strângând de gât doi lei ridicaţi pe labele dinapoi, pe când alţi doi lei îl muşcă de picioare (*îi. 89*). Este o reluare a vechii teme orientale a lui Ghilgameş stăpânind fiarele sălbatice. Este posibil ca din această temă creştinii să fi făcut un Daniel în groapa leilor.

Muzeul istoric al Ţesăturilor de la Lyon

posedă o mătase care, după tradiţie, ar fi fost trimisă în anul 758 de Constantin al V-lea lui Pepin cel Scurt, şapte ani după ce acesta îl detronase pe merovingianul Childeric al III-lea. Pepin cel Scurt, la rândul său, ar fi dăruit această mătase abaţiei din Mozac, în apropiere de Riom (în departamentul Puy-de-Dôme), pentru a se înveli moaştele sfântului Austremoine (*il. 88*). Subiectul ei este de origine sasanidă. În interiorul unui mare medalion, doi împăraţi, în veşminte de gală brodate, călărind pe cai cu un harnaşament bogat şi stând faţă în faţă de o parte şi de alta a Arborelui vieţii, îşi implântă suliţa în botul unor lei care sar şi pe care îi atacă nişte câini de vânătoare.

Fără îndoială că aceluiaşi lot de ţesături trimis de Constantin al V-lea lui Pepin cel Scurt îi aparţine şi piesa de mătase descoperită în mormântul principesei Viventia, fiica lui Pepin şi sora lui Carol cel Mare, în biserica Sfânta Ursula din Köln şi care a trecut în colecţia muzeului de Arte Frumoase din Boston (Ad. Coulin Weibel, *Two thousand Years of Textiles*, fig. 59). În interiorul unor mari medalioane ovale se repetă, alternativ întors spre stânga şi spre dreapta, grupul alcătuit din grifonul atacând un taur.

Regăsim stilizarea puţin greoaie şi apăsată a figurilor de pe ţesătura din Mozac pe o mătase de la Vatican, unde, încadraţi de medalioane, doi vânători, de data aceasta pe jos, aşezaţi faţă în faţă de o parte şi de alta a Arborelui vieţii, îşi înfig

suliţa în gâtul unui leu culcat pe labe. Sub ei, alţi doi vânători, întorşi în afară, atacă tot cu suliţa, într-un gest identic, două pantere la care latră câini aflaţi dedesubtul lor (D. Talbot Rice, *Art byzantin*, pl. 79).

Am văzut mai înainte (p. 232) că unii savanţi atribuie de asemenea secolului al VII-lea ţesătura cu conducătorul de cvadrigă, ale cărei fragmente sunt împărţite între Aachen şi muzeul din Cluny (*il. 73*): dar execuţia mai mlădioasă şi mai liberă mi se pare a fi indiciul unei date mai îndepărtate.

*

În totalitatea ei, epoca iconoclastă a fost foarte puţin novatoare în domeniul artelor plastice şi a trăit mai ales din exploatarea formulelor venite din veacurile anterioare.

5. INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ

Drept urmare a disputei iconoclaste, a invaziilor longobarde şi a puterii crescinde a dinastiei Pepinilor, Europa occidentală s-a îndepărtat treptat de Bizanţ, pe plan politic şi religios, făcând însă, în continuare, împrumuturi din arta bizantină.

Longobarzii care, după statornicirea lor pe pământul Italiei, au recurs nu o dată la arta bizantină pentru a compensa lipsa lor de tradiţii în acest domeniu, aşa cum am văzut la bisericile din Pavia (pag. 83) şi Sfânta Maria de la Castelseprio (pag. 160), au continuat să recurgă, atunci când se ivea prilejul, la modele originare din Răsăritul

mediteranean. Altarul de piatră sculptată, dăruit de ducele Ratchis (aprox. 737 – 744) bisericii Sfântul Ioan de la Cividale (în Frâul) şi transportat la Sfântul Martin, apoi în muzeul anexat catedralei din acest oraş, nu se poate explica, nici din punct de vedere iconografic, nici stilistic, fără înrâuririle venite din Imperiul bizantin. Această acţiune se face simţită de asemenea în reprezentarea lui Hristos în majestate şi a şirului de sfinţi pictaţi înainte de anul 800 în capela palatină din acelaşi oraş.

Când, după înfrângerea longobarzilor la Pavia, datorită atacurilor date de franci, centrul puterii lor politice s-a mutat din nordul Italiei în sud, Benevento, capitala unui ducat înfloritor, şi Salerno au cunoscut sub ducii Arechis al II-lea (758 – 787) şi Grimoală al III-lea (788 – 806) o viaţă activă şi strălucitoare, în care tradiţiile complexe moştenite de la regatul longobard se împleteau cu supravieţuirile locale ale elenismului şi cu un surplus al influenţelor din Imperiul bizantin de care aceste oraşe erau mai aproape decât Pavia. Capela palatină de la Benevento, închinată sfintei Sofia şi construită ca rotondă, este un exemplu revelator al acestei sinteze, deoarece voinţa – afirmată în textele epocii – de a avea alături de palat, numit şi el sacru, o biserică inspirată de omonima sa din Constantinopol şi, la fel ca şi ea, simbol al puterii şi chezăşie a protecţiei statului, se îmbină aici cu imitarea capelei palatine San Salvadore de la Pavia. Italia

meridională a devenit atunci creuzetul unde s-au făurit forme de civilizaţie şi de artă care, mai pe urmă, au alimentat activităţile vestitei abaţii benedictine de la Montecassino.

Merovingienii, în ale căror *scriptoria* monastice se confecţionau mai mult cărţi liturgice şi teologice decât evanghelii şi care aveau faţă de imagini rezerve mai mari decât papii, au introdus crucea iconoclaştilor în manuscrisele lor împodobite cu miniaturi de un stil atât de original. În Sacramentariul ghelasian de la Vatican (pe la mijlocul veacului al VIII-lea), crucea somptuoasă care se înscrie sub o arcadă (Grabar şi Nordenfalk, *Le Haut Moyen-Age*, p. 128), aminteşte de crucile pe care bizantinii le pictau în absidele bisericilor lor, le ciopleau în piatră, sau le executau din metale preţioase. Anumite motive de umplutură din manuscrisele merovingiene, de o execuţie foarte suplă, s-ar putea să fie reluate din ţesăturile bizantine. Păsările cu gâtul înconjurat de panglici, care fuseseră utilizate la iniţialele Sacramentariilor ghelasiene de la Vatican şi din Biblioteca naţională de la Paris, sunt motive pe care Bizanţul le împrumutase şi el, la rândul său, de la Persia sasanidă prin mijlocirea stofelor şi pe care le transmisese poate Occidentului mai ales prin intermediul emailurilor cloazonate, dacă judecăm după desenul şi coloritul detaliilor interioare ale acestor animale. În Sacramentariul din Biblioteca naţională (numit şi al lui Gellon), tema descoperirii Sfintei Cruci, tratată într-o

iniţială, are o iconografie bizantină.

Renaşterea carolingiană, cu voinţa sa de a reînnoi opera politică şi civilizatoare a Imperiului roman, avea să producă o recrudescenţă a «bizantinismului» în arta Occidentului. Dar, întoarsă spre trecut, ea s-a raportat mai mult la fondul comun de modele paleocreştine decât la operele contemporane ale Imperiului de la Constantinopol care, aşa cum am văzut, era el însuşi destul de sărac în inovaţii la această epocă. Cu toate acestea, numeroasele ambasade bizantine care, începând din 757, s-au perindat la curtea regilor Pepini şi care erau trimise la răstimpuri destul de scurte după anul 812, aduceau cu ele daruri: ţesături, fildeşuri şi piese de aurărie. Coroana împăraţilor carolingieni a fost imitată după aceea a basileilor. La curtea lui Carol cel Mare şi a urmaşilor să-i, se purtau stofe de purpură şi de mătase. Loja princiară, înzestrată cu un altar, şi care, în bisericile cu atrium, se deschide de la vest către naos, în faţa corului, era fără îndoială inspirată din tribunele constantinopolitane, unde împăratul şi suita lui asistau la slujbe şi primeau împărtăşania. Capela octogonală a palatului de la Aachen, prevăzută şi ea cu tribune, îşi trage originea din San Vitale de la Ravenna, oraş pe care Carol cel Mare îl jefuise de bogăţii pentru a-şi împodobi reşedinţa. Planul rotondelor, care se bucura de o oarecare trecere în Răsăritul paleocreştin, a fost adoptat spre exemplu la bisericile din Würzburg, la Sfântul

Heribert din Deutz şi din Mettlach. Formula bazilicii cu trei nave urmată de o rotondă la est, care a fost aplicată la biserica de sud a mănăstirii Saint-Riquier, terminată cel mai târziu în anul 788, fusese practicată în Răsăritul paleocreştin, unde cunoaştem o variantă vestită la care rotonda fusese înlocuită cu un octogon: biserica Naşterii de la Betleem. Caracteristica aceasta de întoarcere la modelele paleocreştine apare şi mai evidentă în tema aleasă pentru decorul de mozaicuri din cupola capelei palatine de la Aachen: este vorba de tema lui Hristos înconjurat de cei douăzeci şi patru de bătrâni din Apocalipsă, care fusese tratată pe arcul de triumf din San Paolo fuori le mura la mijlocul veacului al V-lea şi pe faţada Sfântului Petru de la Roma. Această întoarcere s-a săvârşit cu atât mai lesne cu cât pictura bizantină a timpului, supusă interdicţiilor iconoclasmului, nu putea să o contracareze prin farmecul unor mari scene religioase.

În domeniul manuscriselor împodobite cu miniaturi, modelele consacrate de mai multe secole de existenţă au slujit drept punct de pornire mânia turiştilor carolingieni. Din tradiţiile paleocreştine a fost reluat obiceiul de a se scrie cu litere unciale de aur pe fond de purpură, manuscrisele destinate împăratului sau membrilor familiei sale. Acesta a fost cazul Evangheliarului pe care Godescalc l-a executat între anii 781 şi 783 pentru Carol cel Mare şi soţia lui, Hildegarde (astăzi la Biblioteca naţională de la Paris). Pe

frontispiciu, motivul Fântânii vieţii (tholos cu acoperiş conic, bogat împodobit şi înconjurat de păsări) este imitat din ciboriile foarte răspândite în Răsăritul bizantin şi oferă o evidentă înrudire de stil cu mozaicurile Moscheii Mari de la Damasc, care derivă şi ele din arta bizantină (Grabar şi Nordenfalk, op. cit., p. 139).

Cunoaşterea vechilor manuscrise paleocreştine, în care desenele fuseseră executate rapid în tuşe mărunte de culoare pe un fond de purpură, ca în Geneza de la Viena şi în Evanghelia de la Sinope, a provocat reapariţia unui stil iluzionist şi pictural în atelierele carolingiene de la începutul veacului al IX-lea. Vom cita ca exemple trei manuscrise, şi ele pe fond de purpură: Evanghelia încoronării de la Viena, Evanghelia din Biblioteca regală de la Bruxelles (ms. 18.723) şi aceea din catedrala de la Aachen, unde regăsim, în peisajul pe care se profilează cei patru evanghelişti, albastrul şi trandafiriul ce nuanţau cerul în manuscrisele paleocreştine. Nu putem să dozăm contribuţia pe care au avut-o la originea acestei renaşteri, pe de o parte, elementele bizantine pe care carolingienii învăţaseră să le cunoască în Italia şi, pe de alta, acelea care au putut veni direct din Bizanţ. Dar prezenţa numelui grec Demetrios, pe margine, la începutul textului lui Luca din Evanghelia încoronării pare să indice contactele cu Bizanţul şi ar putea sugera că în marile centre carolingiene ar fi venit artişti greci. Este foarte probabil ca tot un grec să fi fost şi acel

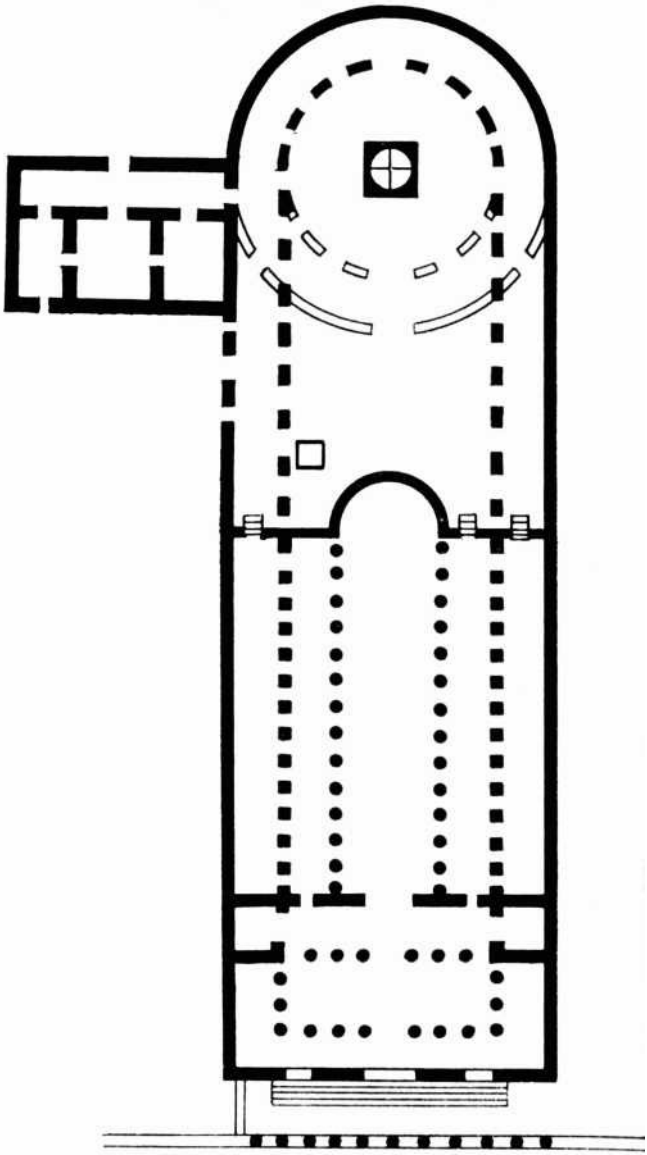
George, episcop de Amiens, care, la sfârşitul veacului al VIII-lea, a pus să se traducă în limba latină Cronica alexandrină greacă, manuscrisul acestei traduceri fiind păstrat la Biblioteca naţională de la Paris. Deşi se întemeiau pe tradiţiile paleocreştine, miniaturiştii din şcoala de la Reims au introdus, la începutul veacului al IX-lea, în redarea cutelor veşmintelor înghesuite unele în altele şi în agitaţia personajelor, o nervozitate fremătătoare care le este proprie şi a cărei mărturie o constituie evangheliarul executat pentru episcopul Ebo (sau Ebbon, frate de lapte al viitorului împărat Ludovic cel Pios), precum şi Psaltirea de la Utrecht. Dar miniatura carolingiană s-a diversificat în ateliere care pot fi deosebite cu o precizie ce ne lipseşte în studiul şcolilor provinciale de artă bizantină. Acest lucru se datorează faptului că Europa occidentală nu era supusă constrângerilor de ordin politic şi religios şi fascinaţiei unei capitale prestigioase, factori care menţinuseră o *koine*[15] în Imperiul bizantin. Arta figurativă carolingiană este însufleţită de o libertate, de un gust al individualizării în portrete şi de un simţ al realismului care o situează la mare distanţă de idealizarea transcendentă a Bizanţului.

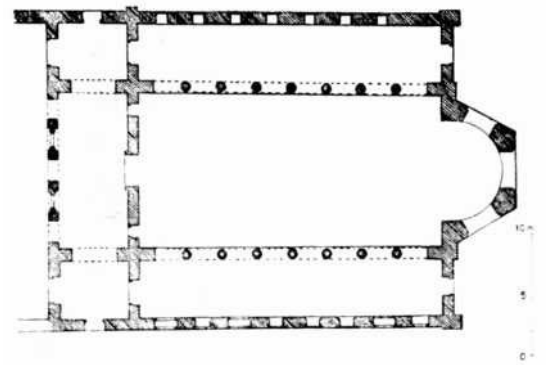
În sfârşit, nu trebuie să stârnească mirare faptul că nu vom menţiona aici capela pe care spaniolul Teodulf, episcop de Orléans între anii 799 şi 818, a pus să fie zidită pe la 806 pentru vila

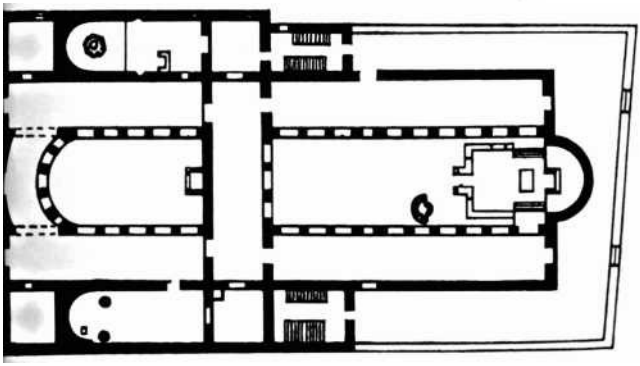
15 Comuniune, unitate.

lui situată nu departe de Saint-Benoît-sur-Loire, la Germigny-des-Prés. Arhitectura şi decorarea cu mozaicuri ale acestui edificiu vin nu din Bizanţ, ci din Spania, şi «bizantinismele» care ar putea fi întâlnite aici au trecut prin Peninsula iberică, unde s-au combinat cu elementele islamice. Vom nota doar că subiectul absidei, cei doi îngeri adorând Chivotul Legii păzit de doi heruvimi, corespunde circumspecţiei pe care o manifestau francii faţă de subiectele religioase narative.

M-rea Therepont
Novgorod
Iaroslavl
Rostov
Pskov
Moscova
Vladimir
SUZDALIA
Neman (Niemen)
Vistula
Elba
Rin
Cernigov
Kiev
Dnepru
Don
U R A I N A
BUCOVINA
Esztergom (Strigonium)
Putna
MOLDOVA
Kerci
Chersones
Milano
Torcello
Aquileia
Veneția
Tergeste (Trieste)
Parenzo (Poreč)
Pola
Cozia
Curtea de Arges
TARA ROMANEASCA
Bucuresti
Belgrad
Manasija
Ravanica
Ziča
Kalenić
Tirnovo
Preslav
Mesemvria
Sinope
Trapezunt
Ravenna
Mileševo
Studenica
SERBIA
BULGARIA
Boiana
Roma
Monte Gargano
Montecassino
Angelo in Formise
Barletta
Trani
Bari
Napoli
Salerno
BASILICATA
Decani
Prizren
Graćanica
Peruscita
Constantinopole
Nerezi
Seres
Ohrid
Kurbinova
MACEDONIA
Muntele Athos
Salonic
Kastoria
Lampsac
Nicaea
CAPPADOCIA
A N A T O L I A
Rossano
Cosenza
Arta
Göreme
Iconium
Palermo
Monreale
Cefalu
SICILIA
Hosios Lukas
SKYROS
CHIOS
Efes
Daphni
Atena
ZANTE
Mistra
Bin bir kilisse
Meriamlik
Antalya
Antiohia
Kyrenia
SIRIA
Emes
CIPRU
CRETA
Damas
Mism
Ierusalim
Betleem
Geras
Alexandria
Sinai
EGIPT
Bauit
Sohag



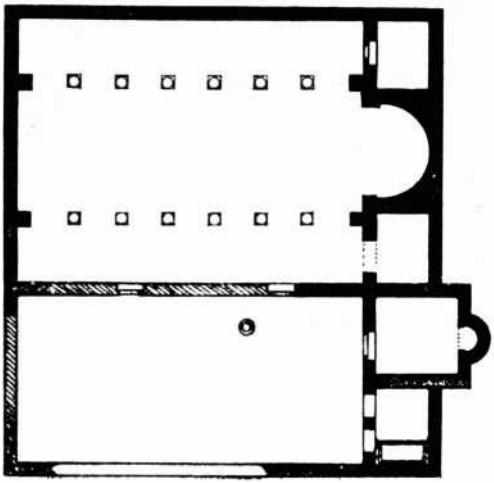




1. Sfântul Mormânt de la Ierusalim (biserică târnosită în anul 335.)

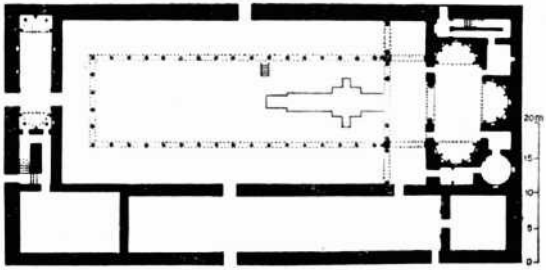
2. Constantinopol. Bazilica Sfântul Ioan din Studion. (463.)

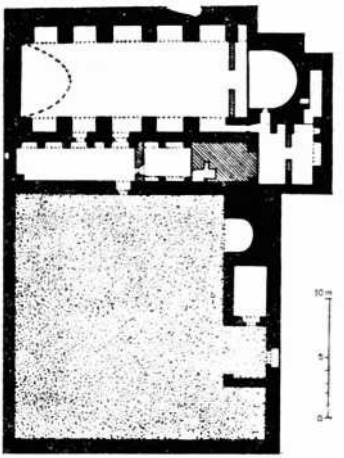
3. Teba din Tesalia (sau Nea Anchialos). Bazilica A. (Secolul al V-lea.)



4. Kase Iblisii, Siria. Biserica de vest. (Secolul al V-lea.)

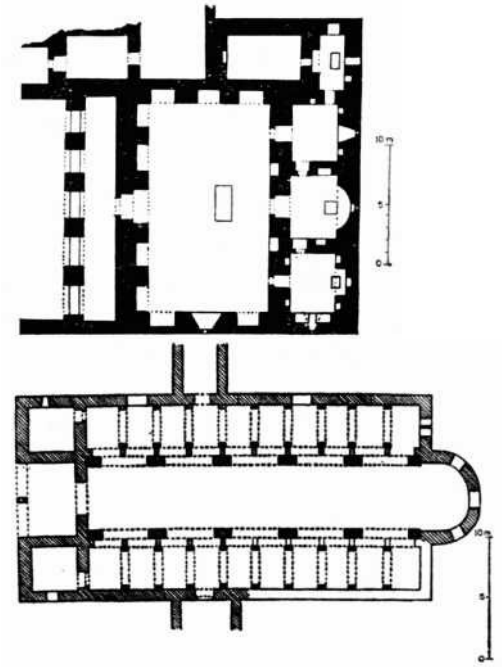
5. Mănăstirea Albă, de lângă Soliag, Egipt. (Către 440.)





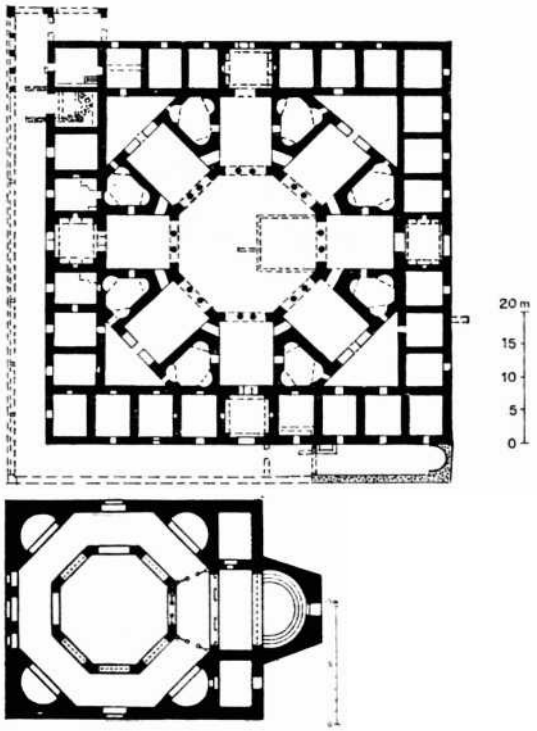
6. Kefr Zeh, Mesopotamia. Biserica de la Mar Azizael. (Secolul al VII-lea?)

7. Kartamin, Mesopotamia. Biserica mănăstirii. (Către 512.)



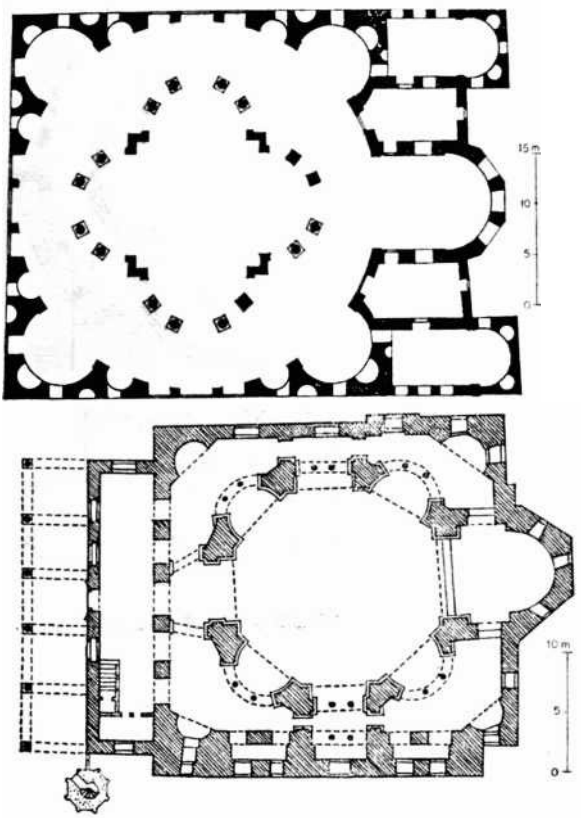
8. Bin bir kilisse, Lycaonia, Asia Mică. Biserica nr. 1. (Secolul al VII-lea, cu stâlpi adăugaţi în a doua jumătate a secolului al IX-lea.)

9. Hierapolis în Frigia. Biserica Sfântului Filip şi a fiicelor sale. (începutul secolului al V-lea.)



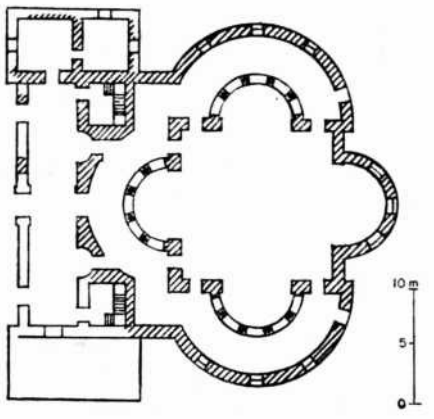
10. Ezra, Siria.
Biserica Sfântul Gheorghe. (515.)

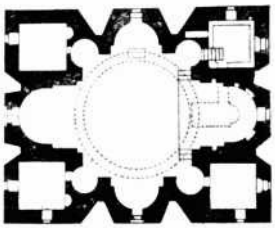
11. Bosra. Biserica Sfinţii Serghios, Bacchos şi Leontios. (512 – 513.)



12. Constantinopol. Sfinţii Serghios şi Bacchos. (527.)

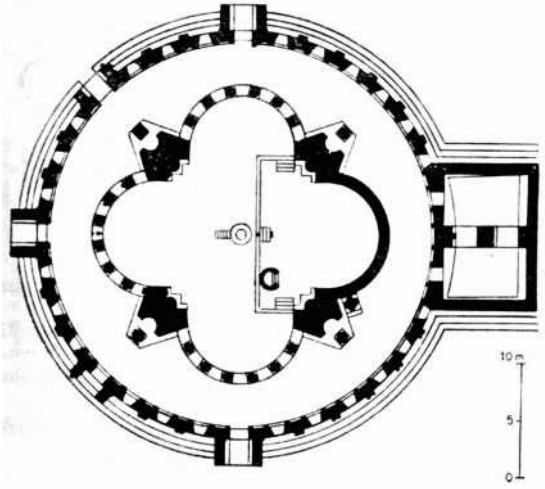
13. Atena. Biserica din incinta bibliotecii lui Hadrian, (începutul secolului al V-lea.)



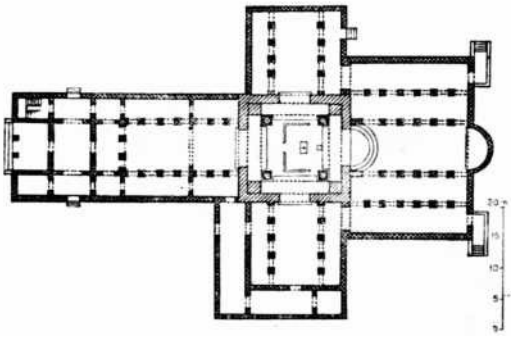


14. Vagarşapat, Armenia. Sfânta Ripsime. (618.)

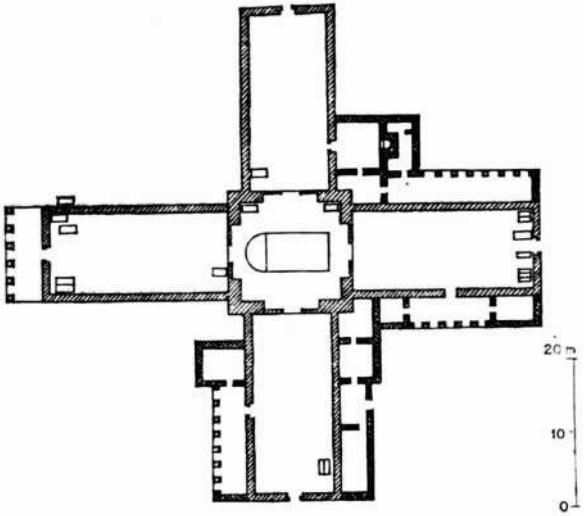
15. Zvartnotz, Armenia. Rotonda Sfântului Grigore Luminătorul. (644 – 652.)



17. Efes. Biserica Sfântului Ioan Evanghelistul, construită de Teodosie al II-lea. (Prima jumătate a secolului al V-lea.)



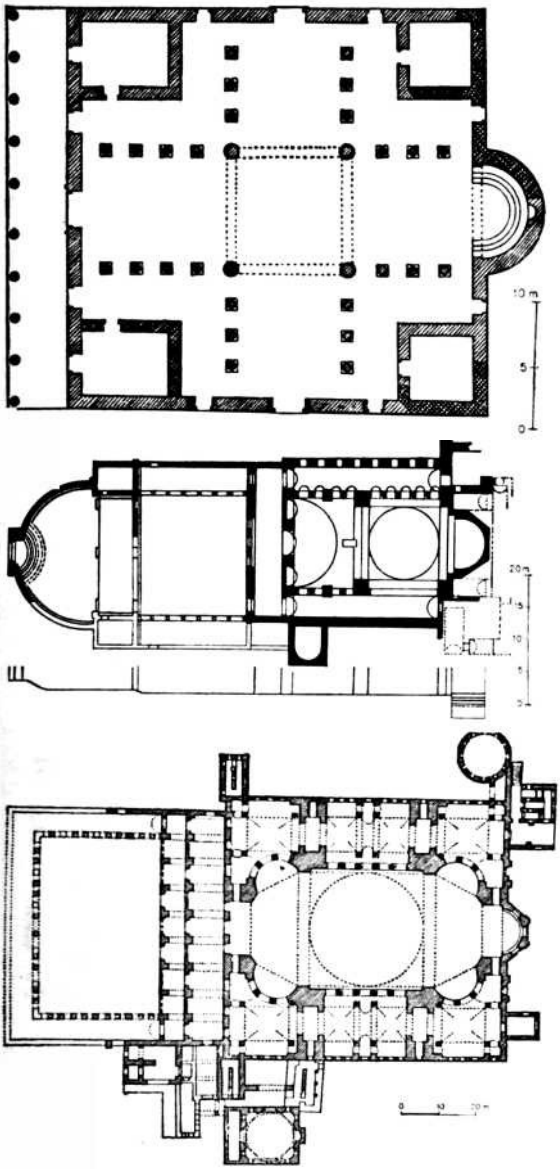
16. Antiohia-Kaussie. Biserica martirială a Sfântului Vavila. (379 – 380.)

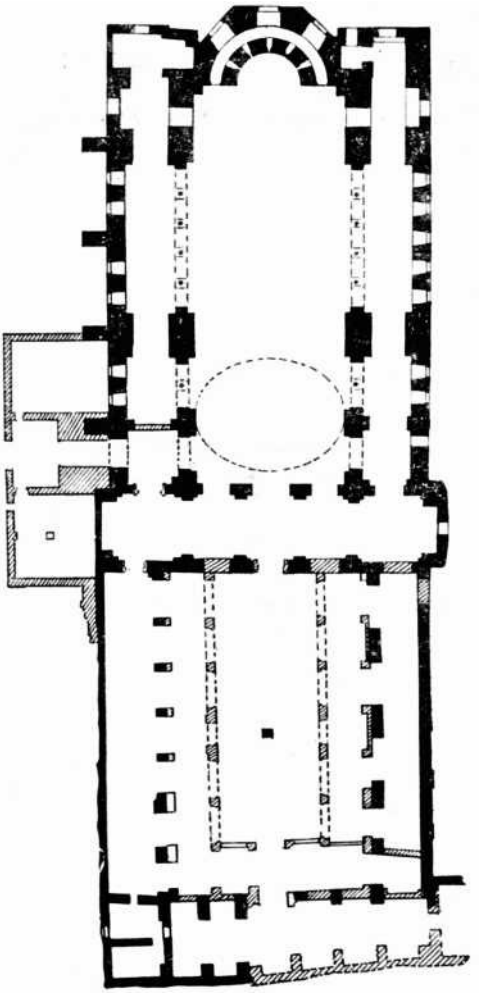


18. Gerasa, Palestina. Biserica Prorocilor, Apostolilor şi Martirilor. (464 – 465.)

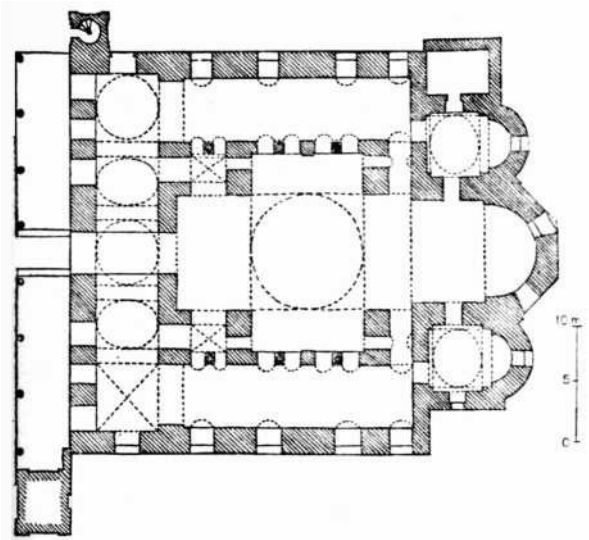
19. Meriamlik, Cilicia. Bazilică cu cupolă. (Ultimul pătrar al secolului al V-lea.)

20. Constantinopol. Sfânta Sofia. (532 – 537.)

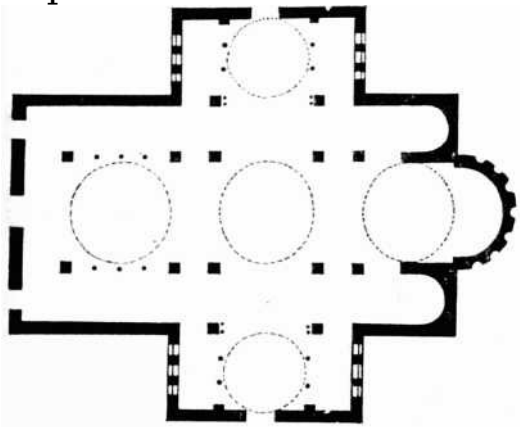

10 m
5
0



21. Constantinopol. Sfânta Irina. (Reconstruită după anul 740.)



22. Salonic. Sfânta Sofia. (Mijlocul sau al treilea pătrar al secolului al VIII-lea.)



23. Veneţia. Prima biserică a Sfântului Marcu. (Pe la S30.)

CUPRINS
PREFAŢA
INTRODUCERE
Cadrul cronologic (21).

— Cine sunt bizantinii? (22).
— Caracterul autoritar al Imperiului bizantin (23).
— Caracterul său creştin (24).
— Caracterul său greco-oriental (25).
— Caracterele fundamentale ale artei bizantine (28).
— Falsa problemă: «Roma sau Orientul?» (30).
— Măreţia şi puterea de fascinaţie a Bizanţului (32).
ANTECEDENTELE ARTEI BIZANTINE: ARTA CREŞTINĂ ÎN PROVINCIILE RĂSĂRITENE ALE IMPERIULUI ÎNAINTE DE CONSTANTIN
Importanţa reală a persecuţiilor (35).
— Arhitectura: bisericile (36).
— Catacombele (38).
— Pictura murală (40).
— Miniaturile (43).
— Sculptura (45).
I. DE LA ÎNTEMEIEREA CONSTANTINOPOLULUI (324) PÂNĂ LA INTERZICEREA ICOANELOR (720): MUTAŢIILE CREATOARE
SITUAŢIA ISTORICĂ
Măreţia Imperiului şi a capitalei sale (48).
— Epoca lui Iustinian (49).
— Creştinarea Imperiului şi rămăşiţele păgânismului (50).
— Trăsăturile specifice ale creştinismului bizantin (50).

— Bizanţul şi Persia sasanizilor (52).
— Cuceririle longobarzilor, slavilor şi arabilor (53).
– Imperiul soldaţilor şi al călugărilor (54).
— Forţa de înrâurire a Imperiului (55).
1. ARHITECTURA
Arhitectura religioasă.
— *Bazilicile cu şarpantă* (57): Bazilicile lui Constantin; Constantinopol; Grecia; Siria; Palestina; Asia Mică; Egipt; Ravenna; Roma.
— *Bazilicile boltite* (71): Mesopotamia septentrională; Asia Mică; Balcanii; Armenia şi Georgia.
— *Edificiile cu plan central*: *rotonde, edificii octogonale şi polilobe* (74): Rotonde; Edificii octogonale; Sfinţii Serghios şi Bacchos de la Constantinopol; San Vitale de la Ravenna; Baptisterii; «Cupola de pe Stâncă»; Planuri polilobe; Moda planurilor centrale în Renaştere; – *Planurile în cruce* (85).
— *Planurile în cruce înscrisă* (89).
— *Bazilicile cu cupolă* (90): Cele mai vechi monumente; Sfânta Irina de la Constantinopol; Sfânta Sofia de la Constantinopol; Bazilici târzii; Armenia.
— Semnificaţia simbolică a bisericii (100).
Arhitectura profană.
— Urbanismul la Constantinopol (101).
— Palatul imperial (102).
— Alte palate imperiale (104).
— Apeducte şi cisterne (104).

2. PICTURA MONUMENTALĂ
Mozaicul pavimentar (106).
Pictura murală (108).
Pictura religioasă. – 1. *Mozaicul* {110): Originile mozaicului parietal; Estetica mozaicului bizantin; Sfântul Gheorghe de la Salonic; Hosios David de la Salonic; * Mausoleul Gallei Placidia» de la Ravenna; Baptisteriul catedralei de la Ravenna; Baptisteriul arian; Capela arhiepiscopiei; Sanť Apollinare Nuovo; San Vitale; San Michele în Africisco; Sanť Apollinare în Classe; Bazilica eufrasiană de la Poreč; Torcello; Constantinopol; Sinai; Cipru; Niceea; Sfântul Dumitru de la Salonic; Palestina şi Siria sub Omeiazi; Roma. – 2. *Fresca* (154): Morminte; Peruştiţa; Egipt; Roma; Castelseprio.
Pictura profană (161).
3. ICOANELE
4. MINIATURILE
Manuscrise profane (170): Iliada din Biblioteca Ambrosiana; Tratatul lui Dioscoride de la Viena. *Manuscrise religioase* (172): Geneza de la Viena; Geneza Cotton; Evanghelia de la Rossano; Evanghelia de la Sinope; Evanghelia lui Rabula; Miniaturi din Armenia.
5. SCULPTURA
Statuile imperiale (180).
— Statuile unor notabili (184).
— Statui de porfir (184).
— Coloane onorifice (185).
— Soclul obeliscului lui Teodosie

(187).
— Monumentele vizitiului Porphyrios (188).
— Subiecte mitologice (189).
— Sculptura religioasă (190).
— Sarcofage imperiale de porfir (192).
— Sarcofage de marmură (192).
— Lespezi funerare (194).
— Panouri de parapet (195).
— Sarcofagele de la Ravenna (196).
— Sculptura arhitecturală (196).
— Sculptura coptă (198).
— Armenia şi Georgia (200).
6. ARTELE SOMPTUARE
Fildeşurile (202): Dipticuri consulare; Dipticuri imperiale; Subiecte mitologice; Dipticuri religioase; Pixide; Jilţul lui Maximian.
Metalele preţioase (212): Talere imperiale; Talere cu subiecte mitologice; Talere cu subiecte religioase; Patene; Vasul din Emesa; Crucea lui Iustin al II-lea; Argintăria siriană; Fiole pentru ulei sfinţit; Bijuterii; Medalioane de aur; Monede.
Emailurile (225).
Ţesăturile (226): Ţesături găsite în Egipt; Apariţia unui stil nou.
7. INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ 234
CONCLUZIE 238
II. CRIZA ICONOCLASTĂ (DINTRE ANII 720 – 843) 240
SITUAŢIA ISTORICĂ 241

Cauzele iconoclasmului (241).
— Măsurile lui Leon al III-lea (242).
— O teologie a imaginilor şi combaterea ei (242).
— Măsurile lui Constantin al V-lea (243).
— Refluxul iconoclasmului şi prima reinstaurare a imaginilor (244).
— Noua interdicţie a imaginilor (245).
— Reinstaurarea imaginilor (246).
— Bizanţul şi lumea arabă (246).
— Bizanţul şi Europa occidentală (250).
1. ARHITECTURA 252
Arhitectura religioasă (252): Sfânta Irina de la Constantinopol; Sfânta Sofia de la Salonic; Veneţia.
Arhitectura profană (255).
2. PICTURA 258
Pictura monumentală.
— Bisericile (258): Cruci în biserici; Subiecte profane; Panouri votive imperiale; Fresce şi mozaicuri de la Roma.
— Clădirile civile (266).
Icoanele (266).
Miniaturile (267).
3. SCULPTURA 270
4. ARTELE SOMPTUARE 271
Fildeşurile (271).
— Metalele preţioase (272).
— Monedele (273).
— Emailurile (275).
— Ţesăturile (275).

5. INFLUENŢA ARTEI BIZANTINE ÎN EUROPA OCCIDENTALĂ 278
Harta 284 – 285
Planuri 286

BUN DE TIPAR: 21.05.1976
APĂRUT 1976

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ ARTA GRAFICĂ
STR. CALEA ŞERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREŞTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA.

Biblioteca de artă

172

Arte și civilizații

arta bizantină

« O artă nu apare pe deplin constituită încă de la nașterea statului după care își capătă denumirea și nu moare cu desăvîrșire odată cu el. La început a existat o fază inevitabilă de tranziție între arta imperială romană și arta bizantină, fază despre care unii socotesc că s-ar fi prelungit pînă la moartea lui Iustinian. Dar dacă geneza artei bizantine apare mai limpede atunci cînd se consideră perioada sa paleocreștină ca o ultimă manifestare a artei romane, ar fi nedrept să nu se pună și mai mult accentul pe tot ce a creat ea nou și prin care mai degrabă a vestit viitorul decît a prelungit trecutul ».

CHARLES DELVOYE

Vol. I și II lei 31